Die Variationstechnik der Virginalisten im Fitzwilliam Virginal Book

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Lucia Neudenberger

aus Arnsdorf

Tag der Promotion: 17. 2. 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 14. 2. 1935

1937

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

835

Die Variationstechnik der Virginalisten im Fitzwilliam Virginal Book

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Lucia Neudenberger

aus Arnsdorf

Tag der Promotion: 17. 2. 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 14. 2. 1935

1937

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

Referenten: Professor Dr. Arnold Schering

Professor Dr. Johannes Wolf.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem lieben Vater zum Gedenken

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: Allgemeines über die Virginalmusik 7

I. Kapitel: Die Choralvariationen der älteren Meister, Blitheman, Parsons und Tallis 17

II. Kapitel: Die technischen Elemente der Virginalmusik 28

III. Kapitel: Die Choralvariationen der jüngeren Virginalisten 30

IV. Kapitel: Die englische Liedvariation 34

V. Kapitel: Die Variation in den Tanzformen der Virginalmusik . . . 55

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0147

Einleitung:

Allgemeines über die Virginalmusik.

Die Musikgeschichte Englands zeigt im Vergleich mit der anderer europäischer Kulturländer des Mittelalters (Deutschland, Frankreich, Italien) ein merkwürdiges Gepräge. Die erhaltenen Denkmäler der Frühzeit zeichnen keine Entwicklungen, sondern stellen vereinzelte, hochwertige Zeugnisse der Musikübung dar, von denen weder Nachahmungen noch Weiterbildungen überliefert sind; z. B. der Sommerkanon[1]) als ältestes Zeugnis kunstvoller Mehrstimmigkeit kanonischen Stils, ferner die älteste erhaltene Orgeltabulatur[2]), die um 1320 auf englischem Boden entstanden ist als einziges Denkmal des Orgelstils dieser frühen Epoche, dann die Kompositionen Hugh Astons[3]): Hornpipe, Lady Carey's Dompe und Lady Wynkfields Round[4]), die frühesten Kompositionen in reinem Klavierstil, so daß Hugh Aston, wenn nicht als Erfinder so doch als Vater des Klavierspiels anzusehen ist. Aus völligem Dunkel tritt Dunstable[5]) heraus, dessen Meßsätze, Hymnen, Antiphone und Chansons den besten seiner festländischen Zeitgenossen gleichzusetzen sind. Leider ist über das Wirken der mit ihm lebenden Meister durch die mangelhafte Überlieferung fast nichts bekannt.

Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehren sich die Quellen und geben Zeugnis von dem „Goldenen Zeitalter der englischen Musikbildung". Zahlreiche Meister ersten Ranges Bull, Byrd, Morley, Tallis, Gibbons, Farnaby u. a. m. verleihen durch ihr gleichzeitiges Wirken der Musik z. Zt. der Königin Elisabeth jenen Glanz, der sie von der der vergangenen Epoche so grundlegend unterscheidet. Die zeitlich gebundenen, polyphonen Meßsätze und Motetten zeigen geschickte Stimmführung

---

[1]) „Sumer is icumen in", Verfasser der Mönch John of Fornsete in der Abtei Reading 1240.

[2]) British Museum Add. 28 550.

[3]) Aston (Ashton, Ayston, Austen) ein englischer Komponist, der zu Anfang des 16. Jh. lebte und nach Davey (Hist. of Engl. Mus., London 1921, S. 105) mit einem gewissen Aston identisch sein soll, der als „Archdiacon of York" 1522 starb. Grattan Flood jedoch nimmt an (Mus. Times, Febr. 1920), daß Aston 1480 geboren und 1522 als Kanonikus von Westminster gestorben sei.

[4]) British Museum Add. 58.

[5]) Gestorben 24. 12. 1453, sonst ist über das Leben nichts bekannt.

und tiefen Sinn für Klangschönheit. Die Tanzmusik von lebhafter Frische ist zum großen Teil accordisch gehalten. Als ganz neue Form wird das Madrigal gepflegt, das der Eigenart des englischen Volkes entsprach und an Vollkommenheit dem festländischen mindestens gleichkommt. Die größte Bedeutung im damaligen Musikschaffen Englands hat jedoch die Virginalmusik, und ihrem fördernden Einfluß, entweder direkt durch den Aufenthalt englischer Meister auf dem Festland, oder indirekt durch Sweelinck, ist die Blütezeit des norddeutschen Orgelspiels der Sweelinckschen Schule (Scheidt, Schildt, Scheidemann, Prätorius, usw.) zu verdanken.

Aber auch diese Kunst hört in ihrer Blüte plötzlich auf und ist scheinbar in ihrer Ganzheit ebenso isoliert wie die vorher genannten Beispiele. Erst 50 Jahre später gibt Henry Purcell[6]) mit seinem Wirken wieder vollgültiges Zeugnis von der schöpferischen Kraft dieses Volkes. Seine Verdienste sind in der Musikgeschichte längst bekannt und gewertet, da er bereits der Neuzeit zugerechnet wird und sein Stil z. Zt. der ersten in neuzeitlichem Stil schreibenden Musikhistoriker Burney[7]) und Hawkins[8]) noch verständlich war. Dagegen bleibt über die Leistungen der voraufgegangenen Zeit noch manches zu sagen. So heißt es bei Margaret Glyn im Vorwort zu ihrem Buch „About Elizabethan Virginal Music and its Composers"[9]): „We have accepted too long the evil tradition that nothing in England Keyboard music counts before Purcell. Whereas Continental authority better informed concerning our own music than we ourselves, tells us that scarcely in the whole existence of keyboard music can be found a period more original than that of the Elizabethan original composers."

Damals um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren die Klavierinstrumente (Clavicimbel und Clavichord) schon länger als hundert Jahre in allen Kulturländern Europas verbreitet und beliebt; das zeigen die Titel der zahlreichen in jenen Tagen veröffentlichten Sammelwerke.

Die Tabulaturen, welche um 1530 aus der Offizin Attaingnants hervorgingen, tragen den Vermerk für „Orgues, Epinettes, Manichordions et tels semblables instruments". Die darin enthaltenen Messensätze, Magnificats und Motetten polyphoner Struktur bilden vornehmlich die Literatur der Orgel; Chansons und Tänze, homophon accordisch gehalten, sind für das Klavier bestimmt. In Italien entstanden um 1550 Instrumentalformen

[6]) (1658—95)
[7]) A general history of music, 1776—89.
[8]) A general history of the science and practice of music, 1776
[9]) London 1924.

(Präludium, Toccata), die zwar hauptsächlich für die Orgel bestimmt waren, aber auch auf dem Klavier gespielt werden konnten. Die Sammlungen tragen den Vermerk „Con ogni sorte di stromenti". Daneben gab es ausschließlich für das Klavier bestimmte Formen, die Liedübertragungen und Kanzonen.

Um dieselbe Zeit schuf Felice Antonio Cabeçon, Hoforganist und Klavierist Philipps II. von Spanien, seine „Obras de musica" und nannte sie „Musica para tecla, arpa y viguela". Bei ihm tritt neben dem älteren Formenschatz eine Bevorzugung der Variationen hervor.

Auch in Deutschland waren damals schon lange Kräfte am Werke, die neben dem kirchlichen Stil den weltlichen weiter ausbilden halfen. Es war die Zeit der deutschen Koloristen, die dem Tanzlied und der melodischen Variation erhöhte Aufmerksamkeit schenkten und bestrebt waren, den neuen Instrumentalstil mehr und mehr von den Fesseln der Polyphonie zu befreien.

In England trugen die Klavierinstrumente unter der Regierung der Königin Elisabeth den Namen Virginal.[10])

Fast alle bedeutenden Meister auf kirchlichem und weltlichem Gebiet sind an der frisch aufblühenden Virginalmusik beteiligt. Ihr wesentliches Merkmal ist die Variation. Strebten die zeitgenössischen Koloristen in Deutschland in bescheidenem Maße nach melodischer Veränderung, so bemühte sich Cabeçon, die Variierung vielseitig auszugestalten und begann verschiedenartige Anwendungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Ihm eiferten die Virginalisten nach und erreichten mit der meisterhaften Beherrschung unzähliger Veränderungsarten die vollkommene Reife des Klavierstils. Zahlreiche Quellenhandschriften geben Zeugnis von der hohen Vollendung ihrer Kunst. Ungefähr 60 Jahre dauerte ihre Blütezeit, dann erfolgte der naturnotwendige Rückschlag. Die produktive Kraft des englischen Volkes schien sich ausgelebt zu haben, oder wurde durch die starken religiösen und politischen Wirren, die bald nach dem Tode der Königin einsetzten, erstickt.

---

[10]) Der Name kommt nicht erst bei Virdung vor (1511), sondern schon in des Pauli Paulirini de Praga „Tractatus de musica", etwa 1460 (vgl. Josef Reiss: Zeitschr. f. Musikw. VII, S. 263). Dort wird erklärt: „Virginale est instrumentum habens formam in modum clavicordii habens cordas metallinas facientes sonoritatem clavicimbali habens choros chordarum triginta duos percussione digittorum in clavos pereminentes et in tonos et semitonia resonans suaviter virginale dictum quod uti virgo dulcorat mitibus et suavissimis vocibus". Der Name hat daher keinen Bezug auf die jungfräuliche Königin Elisabeth von England. C. Sachs (Reallexikon) vermutet darin eine Ableitung vom lateinischen „virga" = Stab, Docke, was sich nach der Erklärung des Paulirinus nunmehr kaum halten lassen wird.

Diese aus ihrer Umgebung so hoch hinausragende Kunst der Engländer im 16. Jahrhundert näher zu beleuchten, soll Ziel und Zweck vorliegender Untersuchung sein. Die führenden Meister der Virginalmusik z. Zt. der Königin Elisabeth bilden, chronologisch betrachtet, drei Gruppen. Parsons († 1570), Tallis († 1585) und Blitheman († 1590) sind zu der ältesten Generation weltlicher Organisten in England zu zählen. Ihr Schaffen hat vor dem Ende des 16. Jahrhunderts aufgehört und ist durch die ausschließliche Pflege der Choralvariation gekennzeichnet.

Zwischen 1560 und 1620 liegen die Lebensgrenzen vieler bedeutender Talente, darunter Thomas Morley (1557/02), Ferdinand Richardson, Peter Philips, John Munday, John Bull (1562/1628), Thomas Warrock, Giles Farnaby (1560/1600), Robert Johnson, Edmund Hooper, William Inglott. Durch ihr gleichzeitiges Wirken gelangte der Virginalstil in schneller Entwicklung zu seiner außerordentlichen Höhe. Liedvariation und Tanz standen im Vordergrund. Ein wichtiges Verbindungsglied zwischen diesen beiden Gruppen war William Byrd, sowohl äußerlich durch seine Lebensdaten (1542/1623) als auch stilistisch; denn in den Werken des rüstig schaffenden Meisters finden sich alle Entwicklungsphasen der Virginalmusik vom Anfangsstadium bis zur höchsten technischen Vollendung vor. Zeitlich wären Thomas Tomkins (1573/1656), Orlando Gibbons (1589/1625) und Martin Peerson (1580/1650), deren Schaffen erst nach der Jahrhundertwende begann, zu einer dritten Gruppe zusammenzufassen; stilistisch ist eine entsprechende Unterteilung nicht möglich. Der bei den letzten Meistern vollzogene Stilwandel macht sich bereits bei Giles Farnaby bemerkbar, der schon 1600 gestorben ist; also überschneiden sich Stilfolge und Generationenfolge.

Näheren Bericht von den Lebensumständen der einzelnen Meister zu geben, ist in diesem Zusammenhange nicht notwendig;[11]) es genügt, auf die Beziehungen der Virginalisten zum Kontinent hinzuweisen.

Die ältesten Vertreter der Virginalmusik, Parsons, Tallis und Blitheman sind auf engen Heimatboden beschränkt geblieben und haben vorwiegend aus einheimischer Tradition geschöpft. Von der folgenden Generation ging Bull ins Ausland, um seine Gesundheit wieder herzustellen. Er bereiste die Niederlande, Deutschland und Frankreich und erregte großes Aufsehen als Orgelspieler. Dowland kam 1580 im Gefolge von Mr. Cobham nach Paris. Als ihm später beim Tode John Johnson's (1594) seiner Konfession wegen die Stellung als Hofmeister versagt wurde, folgte er einer Einladung des Herzogs von Braunschweig nach Deutschland. Über diesen zweiten Auslandsaufenthalt be-

[11]) Verwiesen sei auf die Darstellungen in Groves: Dictionary of Music and Musicians und Riemannns: Musiklexikon.

richtet er selbst: „When I came to the Duke of Brunswick, he used me kindly and gave me a rich chain of gold £ 23 in money, wits velvet and satin and gold lace to make me aparel, with promise, that if I could serve him, he would give me as much as any prince in the world. From thence I went to the Lantgrave of Hessen, who gave me the greatest welcome, that might be for one of my quality, who sent a ring into England to my wife valued at £ 20 sterling and gave me a great standing cup with a cover gilt, full of dollars, with many great offers of my service. From thence I had great desire to see Italy and came to Venice and from thence to Florence, where I played before the Duke and got great favours."[12]) Um schwerer Verfolgung zu entgehen, verließ Peter Philips sein Heimatland, ebenso Francis Tregian, der als Abschreiber des Fitzwilliam Virginal Book und als Verfasser einiger darin enthaltenen Kompositionen vermutet wird. Sind die Gründe, die die Musiker um die Jahrhundertwende nach dem Festland führten, sehr verschieden, so ist wichtig, daß sie alle Gelegenheit fanden, ausländische Musik kennen zu lernen; denn das konnte unmöglich ohne Einfluß auf ihr Schaffen bleiben. Echt italienisches Gepräge zeigen z. B. die Madrigalbearbeitungen von Peter Philips, während der Grundcharakter der Werke Bull's und Dowland's englisch bleibt und die in der Fremde gewonnenen Eindrücke sie nur zur größeren Entfaltung technischer Mittel anregten. Byrd, der nie sein Vaterland verlassen hat, bewahrt bodenständige, englische Art in seinen Kompositionen. Einige seiner Stücke (z. B. Mr. Byrd's Battaile) erscheinen uns heute für einen Meister ersten Ranges beinahe kindlich, um nicht mit Fellowes „very trivial" zu sagen. Vielleicht gemahnt diese Seite seines Schaffens an Shakespeares Ausspruch: „Zu Hause bleibende Jünglinge haben immer hausbackenen Witz."

Bei der letzten Generation machen sich in diesem Punkte keine Unterschiede mehr bemerkbar, und die von Farnaby angebahnte Stilrichtung ist als Weiterbildung des auf gewisser Höhe angelangten heimischen Gutes anzusehen.

Da fast das ganze Quellenmaterial handschriftlich überliefert ist, hat die Virginalmusik erst verhältnismäßig spät genügend Beachtung und Würdigung erfahren. In den ältesten Musikgeschichten[13]) sind die zeitgenössischen Vokalkompositionen, die durch zahlreiche Drucke jedermann zugänglich waren, ausführlich behandelt, die Kunst der Virginalisten dagegen wird nur gestreift, das Schaffen ihrer beiden bedeutendsten Vertre-

[12]) Chappell: Ballads Literature and Popular Music of the Olden Time I. Ausg. 1859.

[13]) Hawkins: A general History of the Science and Practice of Music. 1776.

Burney: A general History of Music, 1776.

ter, Bull und Byrd nur kurz charakterisiert. Diese Stellung zur englischen Klavierkunst zeigt auch die neuere Musikgeschichtsforschung bis etwa 1900. Sie erweitert ihre Besprechungen nur insofern, als sie entweder ihr Auftauchen und plötzliches Verschwinden mit dem Ablauf des gesamten kulturellen Geschehens in engen Zusammenhang bringt,[14]) oder Fingerzeige für ihre historische Entwicklung zu geben versucht.[15])

Erst nach dem 1899 erfolgten Neudruck der größten Quellenhandschrift macht sich tieferes Interesse für diese Kunst in der Literatur bemerkbar. Zuerst erscheint Naylor's Werk: „The Fitzwilliam Virginal Book",[16]) worin der Verfasser die einzelnen Kompositionen dieser Sammlung rein stilkritisch bespricht. Dann unterzieht der französische Forscher Van den Borren in seinem 1912 veröffentlichten Buche: „Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre" das gesamte Quellenmaterial einer eingehenden Untersuchung, analysiert nach verschiedenen Gesichtspunkten und ist bemüht, den vorgefundenen Stoff mit den allgemeinen Entwicklungserscheinungen der Festlandsmusik in Verbindung zu bringen. Im Gegensatz zu diesen stilkritischen Untersuchungen stehen die Arbeiten von Walter Niemann[17]) und Margaret Glyn[18]), die Streiflichter auf das ganze Gebiet werfen, auf viel Eigentümliches dieser Musik aufmerksam machen, aber kaum bis zur Einzeluntersuchung vordringen. Wenig Neues bringt Richard Greß in seiner Dissertation[19]): „Geschichte der Variation von A. Gabrieli bis J. S. Bach" über die englische Kunst, da er im wesentlichen auf Van den Borren zurückgreift. Als Ergänzung der eben angeführten Literatur hat die vorliegende Arbeit die Aufgabe, die Elemente dieser Musik herauszustellen, dann, an die Inkunabeln früherer Zeit anknüpfend, sie in entwicklungsmäßig zusammengehörige Gruppen einzuordnen und schließlich die Stellung Sweelincks, des gleichzeitig schaffenden Meisters auf dem Kontinent anzudeuten.

Die wichtigsten Quellen der englischen Virginalmusik sind in großen Sammlungen überliefert. Gedruckt wurde ehemals nur ein einziges Werk mit dem Titel „Parthenia, or the maidenhead of the first musicke, that ever was printed for the virginals".[20]) Alle übrigen sind in prachtvoller Ausstattung, sorgfältig abgeschrieben erhalten. „My Ladye Nevell's Book" durch die Fußnote „Finished and ended the eleventh of September in the

[14]) Ambros: Geschichte der Musik, 1862. W. Nagel: Geschichte der englischen Musik, 1894.
[15]) Seiffert: Geschichte der Klaviermusik, 1897. S. 54 ff.
[16]) London 1905.
[17]) Die Virginalmusik, 1919.
[18]) About Elizabethan Virginal Music and its Composers, London 1926.
[19]) Tübingen 1926.
[20]) London 1611.

yeare of our Lorde God 1591 and in the 33 yeare of the raigne of our sofferaine ladie Elizabeth by the grace of God Queene of England etc." als älteste Handschrift gekennzeichnet, enthält nur Kompositionen von Byrd und ist höchstwahrscheinlich ein Geschenk des Meisters an Lady Nevell, seine Schülerin oder Gönnerin, gewesen. In dem oben erwähnten gedruckten Klavierbuch: Parthenia, or the maidenhead . . ., das hinsichtlich der Entstehungszeit hier anzureihen ist, sind drei Meister als Verfasser genannt: Gibbons, Bull und Byrd. Eine fast ebenso geringe Verfasseranzahl zeigt das „William Forster's Virginal Book"; es beschränkt sich auf Kompositionen von Bull, Byrd, Thomas Morley und John Ward. Außer dem „Fitzwilliam Virginal Book", dessen Bedeutung später eingehend besprochen werden wird, ist noch das „Benjamin Cosyn's Virginal Book" als letzte große Quellensammlung zu erwähnen. Nach dem Abschreiber benannt, enthält es eine Anzahl Stücke verschiedener Meister, darunter einige von Benjamin Cosyn selbst, der als Komponist fast unbekannt geblieben ist. Nun gibt es noch eine Unmenge von Einzelhandschriften, über die Bibliotheken Englands und des Auslandes verstreut, (Wien, Lüttich, New York, Berlin, Paris), deren genaue Aufzählung bereits Margaret Glyn in ihrem oben zitierten Buche vorgenommen hat.

Alle großen Sammlungen sind mit Ausnahme des „William Forster's Virginal Book" bereits im Neudruck erschienen. Zuerst wurde die „Parthenia" von E. F. Rimbault 1847 für die Musical Antiquarian Society herausgegeben (Neudruck 1908 durch Reeves,[21]) leider war diese Ausgabe infolge der Weglassung der Verzierungen und durch Fehlerhaftigkeit nicht einwandfrei. Sie wurde von Mme Farrenc nach Beseitigung der erwähnten Mängel ihrem Neudruck „Trésor des Pianistes,[22]) und wieder unverändert und unverbessert auch von Ernst Pauer seiner Auswahl „Old English Composers for the Virginals and Harpsichord" zugrunde gelegt. Im Jahre 1899 erfolgte der Neudruck des „Fitzwilliam Virginal Book" durch Fuller Maitland and Barclay Squire. Er ist keineswegs ohne Mängel, hat aber insofern große Bedeutung, als er, wie Van den Borren bereits bemerkte, die Aufmerksamkeit größerer Kreise auf diese Musik gelenkt hat. „My Ladye Nevell's Booke" erschien 1926 von Miß Hilda Andrews neuediert; ihm folgte „Benjamin Cosyn's Virginal Book", von Margaret Glyn 1931 herausgegeben.

Von allen Kennern und Bearbeitern der Virginalmusik wird das „Fitzwilliam Virginal Book" als wichtigste Quellensammlung

[21]) Paris, 1863, Leduc, II. Bd.
[22]) Edition: Breitkopf und Härtel, London u. Leipzig.

hingestellt. Naylor behauptet: „It is not going too far to say, that if all other remains of the period were destroyed, it would be possible to rewrite the History of Music from 1550 to 1620 on the material, which we have in the „Fitzwilliam Virginal Book" alone". Für die Bedeutung dieser Sammlung sprechen mehrere Gründe: Einmal ist sie mit 297 Stücken die umfangreichste aller Quellen, und dann verteilen sich die in ihr enthaltenen Kompositionen auf 27 Autoren, unter denen neben Meistern von geringerer Bedeutung die Namen aller führenden Virginalisten (Tallis, Byrd, Bull, Morley, Farnaby, Gibbons) vertreten sind. Auch eine Anzahl von Ausländern (Giov. Pichi, [Picchi] Galeazzo, Sweelinck) ist mit ihren Werken vertreten. Außerdem sind diese Stücke in einem Zeitraum von ca. 60 Jahren (das ältest datierte „Felix Namque" von Thomas Tallis 1562 und das zuletzt datierte „Ut re mi fa sol la" von J. P. Sweelinck 1622) entstanden, ein Zeitraum, der die ganze Blüteperiode dieser Kunst umfaßt.

Die Geschichte dieser Quellenhandschrift, die jetzt unter dem Titel „The Fitzwilliam Virginal Book" im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt wird, ist sehr merkwürdig. Zum ersten Mal wird sie 1740 erwähnt, als Ward in seinem Werk „Lives of the Gresham Professors" ein Verzeichnis der darin enthaltenen Kompositionen von Bull zum Abdruck brachte. Damals im Besitze von Dr. Pepusch, wird sie von Ward als ein „Großfolio Band schön geschrieben in rot Saffian gebunden und vergoldet" beschrieben. Später erwarb Dr. Bremner das Werk, und von diesem ging es auf Lord Fitzwilliam über, in dessen Besitz es sich noch 1783 befand. Hawkins erwähnt das Buch in seiner Musikgeschichte und vermutet, daß es ursprünglich der Königin Elisabeth gehört habe, ein Irrtum, der sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten und dem Werk während dieser Zeit den Namen „Queen Elizabeth's Virginal Book" eingetragen hat. Zur Beseitigung dieses Irrtums diente folgende Feststellung: Die Handschrift ist von e i n e m Verfasser angefertigt; die zuletzt datierte Komposition ist 1612, also 10 Jahre nach dem Tode der Königin entstanden. Das Äußere des „Fitzwilliam Virginal Book" beschreibt Naylor: „It is a small folio about 13 inches high and 9 inches broad, and contains 220 leaves, with music (closely written) filling up 209 pages. The writing is on sixline staves, as usual at the beginning of the seventeenth century. The binding is English, of the 17th century, crimson morocco, gold tooled, with fleur-de-lis ornaments. The paper probably came from Basel, as the watermark, a crozier case, appears in the arms of that town."

Mr. Chappell[23]) vermutete, daß die Sammlung für einen oder

[23]) Ballads Literature and Popular Music of the Olden Time, 1859.

von einem in den Niederlanden wohnenden Engländer gemacht worden und daß Dr. Pepusch dort in ihren Besitz gelangt sei. Die Vermutung gründet sich darauf, daß „Tregian" als einziger abgekürzter Name in verschiedenen Formen: Treg. Ground von Byrd, Pavana Dolorosa Treg. von Peter Philips, Mrs. Catherine Tregians Pavan von Tisdall, etc. darin vorkommt. Derselbe Name findet sich abgekürzt in einem Sonett, das in Richard Verstegan's „Restitution of Decayed Intelligence" 1605 in Antwerpen gedruckt wurde. Die Tregians waren eine reiche, angesehene Familie aus Corvallis, die ihres römisch katholischen Bekenntnisses wegen Verfolgung erlitt. Der älteste, Francis Tregian, begab sich nach der Freilassung aus der Gefangenschaft nach Spanien, über Douay und starb 1608 in Lissabon. Der jüngere Francis, der älteste Sohn des ersteren, kam 1586 ins College nach Douay und ist, da sein Tod in das Jahr 1619 fällt, als der mögliche Verfasser der Handschrift anzusehen. Er hatte ebenfalls, wie sein Vater, unter Verfolgungen zu leiden. Da er einen Teil seines Lebens im Kerker zubrachte, konnte er sich der langwierigen Arbeit des Abschreibens widmen. Leider ist kein anderes Dokument von seiner Hand erhalten, um dies durch Vergleich sicher zu beweisen. Es besteht aber die Gewißheit, daß die Sammlung von jemand angelegt wurde, der mit den damaligen katholischen Flüchtlingen auf intimem Fuße stand, falls er nicht selbst dazu gehörte. Beweismaterial dafür sind vor allem die darin enthaltenen Stücke von Peter Philips, der als Katholik nach den Niederlanden geflohen war und dessen Werke nicht in zeitgenössischen Sammlungen auf heimatlichem Boden zu finden sind. Eine Annahme, die die Autorschaft Tregian's in Zweifel zog, weil ein Stück „Dr. Bull's Juell" benannt, in einem anderen Manuscript die Jahreszahl 1621 aufweist, hat sich als irrig erwiesen, da die gleichbenannten Kompositionen nicht identisch sind.

In dieser Sammlung sind alle Gattungen damaliger Gebrauchsmusik vertreten. Neben Präludien, Toccaten, fugenartigen Phantasiestücken, Choralvariationen, finden wir Volksliedbearbeitungen und schließlich Tänze in buntem Durcheinander; auch Madrigalbearbeitungen sind vorhanden und endlich kleine lyrische Stücke, die in freien wechselnden Formen nur Ausdruck des vorangestellten programmatischen Mottos sein wollen. Finden sich auch bei den Tänzen Pavane und Galliarde öfter suitenmäßig nebeneinandergestellt, so sind sie an anderer Stelle voneinander getrennt, und in der Gesamtanlage des Werkes ist die Zusammenstellung der einzelnen Stücke als durchaus willkürlich anzusehen.

Als das wesentliche Merkmal dieser Musik tritt, wie oben be-

reits erwähnt, die Variation hervor. Wir finden sie nicht allein bei den Lied-, Madrigal-, Choralbearbeitungen und Tänzen, sondern auch in den fugenartigen Phantasien, die zu damaliger Zeit in Italien streng kontrapunktische Formen annahmen und den Gesetzen der Fuge gerecht zu werden versuchten; ebenso in einem Teil der Programmstücke, z. B. in „The King's Hunt" von Bull und in Byrd's „The Bells". (In dem ersteren haben die beiden Teile variierte Reprisen, dann wird das Ganze noch einmal variiert; bei dem letzteren werden die verschiedenartigsten melodischen Gebilde über festem Baß aufgebaut.) Nur ein kleiner Teil dieser Musik bleibt frei von variierenden Elementen. Das sind die Phantasiestücke von Munday („Das Gewitter") und von Farnaby (Farnaby's Dreame, His Rest, His Humour) ferner einige Präludien und Toccaten. Fehlt gelegentlich bei einem Tanz die jedem Teil folgende Reprise, so gibt es dafür zwei Erklärungen: Entweder ließ sie der Abschreiber fort, oder der Autor hat sie nicht notiert, weil man sie, da sie gerade bei den schlichtesten Tänzen fehlen, leicht improvisieren konnte!

Für die Untersuchung der Variationstechnik kommen vorzugsweise die schon äußerlich als Variationen gekennzeichneten Gattungen in Frage, und zwar die Choralvariationen, die Volksliedbearbeitungen, die den Hauptkontingent der Variationstechnik bilden, und die Tänze.

I. Kapitel: **Die Choralvariationen der älteren Meister Bliteman, Parsons und Tallis.**

Schon Seiffert hat in der „Geschichte der Klaviermusik"[1]) darauf hingewiesen, daß die älteste Generation weltlicher Organisten in England uns auf instrumentalem Gebiet nur Choralvariationen hinterlassen hat. Sofort taucht bei dieser Feststellung die Frage auf: Haben die darauffolgenden Meister bei zunehmender Technik und Ausdrucksfähigkeit ihrer Kunst diese Form später unbenutzt gelassen, um sich beweglicher zu gestaltenden Volksliedern oder der ganz freien Form des Tanzes und Ausdrucksstückes zuzuwenden?

Die Antwort lautet: einerseits wird diese Kompositionsgattung zurückgedrängt zugunsten cantus-firmus-loser, freierer Variation (Farnaby), andererseits wird sie aber entwickelt, oder besser gesagt, dient sie als Fundament für die Entfaltung der Variationstechnik (Gibbons, Bull). Öfters schon wurde die Frage aufgeworfen: Sind diese Choralvariationen aus jener Zeit für die Orgel oder für das Virginal bestimmt? Die Notierungsweise gibt uns diesbezüglich keine Aufschlüsse, weil die englische Orgel damals kein Pedal besaß. Zieht man aber in Erwägung, daß der größte Teil aller Virginalisten als Organisten tätig war, so kann man vermuten, daß sie entweder direkt Orgelmusik in diesen Stücken liefern wollten, oder, falls sie bereits an das Virginal dachten, ihre Arbeiten immerhin stark orgelmäßig gebildet haben, weil sie in der Konzeption mehr oder weniger von diesem Instrument ausgegangen sind. In der späteren Gruppe jedoch finden wir einige, die nicht mehr als Organisten genannt werden, z. B. Ferdinand Richardson (Groom of the Royal Chamber), Robert Johnson (Hofmusiker) eine Zeit lang Musiker am Amphitheater in London und Dowland (Lautenist an verschiedenen Höfen, fast alle Länder Europas durchreisend); diese können wir als „Virginalisten von Haus aus", wenn man so sagen will, ansehen. Ein Leichtes wäre es nun, ihre Schreibart, die spezifisch klavieristisch sein muß, mit derjenigen der ältesten Organisten zu vergleichen, um bei allen späteren Meistern feststellen zu können, ob sie mehr nach der Orgeltechnik hinneigen, oder ob sie für das jüngere Tasteninstrument geschrieben haben. Indessen muß man bedenken, daß in der Zwischenzeit (von den älteren Meistern an

[1]) Leipzig 1897, Bd. I, S. 56.

bis zu den letztgenannten) die Choralvariation eine Entwicklung durchlaufen hat (bei Tallis beginnend bis zu Bull), die durch Vermischung aller Stilkriterien eine Scheidung für das jeweilige Instrument unmöglich macht. Sehen wir uns nun die im Fitzwilliam Virginal Book enthaltenen Choralbearbeitungen näher an, so stellen wir zunächst fest, daß sich die der drei älteren Meister von denen der jüngeren Generation deutlich abheben.

Eine Ausnahmestellung unter diesen Kompositionen nimmt die Bearbeitung des „In Nomine" von Blitheman (I, 181)*) ein. Es ist ein dreistimmiger Instrumentalsatz archaischer Natur, dessen C. F. in Semibreven fast rein erhalten in der Mittelstimme liegt. Zu ihm gesellen sich zwei Kontrapunkte, die in kleinen Notenwerten, dem Taktvorzeichen: tempus minor cum prolatione majori notiert nur dürftige Melodik zeigen. Die die älteste Orgeltabulatur kennzeichnenden Worte („Als Mittel der Variation kommen im wesentlichen in Betracht die Umspielung durch die benachbarten Töne und die Intervallbrechung. Die Konsonanzen sind die üblichen. Hauptsächlich finden sich Oktave, Quinte und Sexte"[2])) können mit voller Berechtigung auf den größten Teil dieses „In Nomine" angewandt werden. (Beisp. 1 u. 2)

Die dreistimmigen Zusammenklänge zeigen wenig Sinn für harmonische Wirkung infolge der Unbeholfenheit der gesamten Stimmführung und des allzu großen Abstandes (meist über zwei Oktaven) zwischen den beiden oberen Stimmen und der untersten. Parallelen in Quinten und Oktaven kommen vor, seltener in Sexten, und die gelegentlichen Sextenparallelen werden sowohl durch die kolorierende Ausgestaltung der einen von beiden Stimmen als auch durch die Gegenbewegung im Baß aufgehoben oder stark verdeckt. Von der in der damaligen Gesangspraxis üblichen Fauxbourdonmanier ist also nichts zu spüren.

Auch im ältesten Beispiel der Orgelmusik in England findet sich der Zug zur Gegenbewegung ausgeprägt und ebenso in den dazwischenliegenden Orgelkompositionen, die im „Mulliner's Book" überliefert und etwa 554 entstanden sind. Demnach wäre der sogenannte Fauxbourdon oder „Faburdea" als älteste Praxis mehrstimmigen Musizierens in England auf die Vokalmusik zu beschränken.

Ein kleiner Einschub einer Spielmanier erzeugt durch seinen scharf akzentuierten, stockenden Rhythmus Abwechslung in der fortlaufenden Bewegung, die sich sonst wenigstens in einer Stimme findet. Dieselbe rhythmische Bildung zeigen Hugh

*) Die römische Ziffer bezeichnet den Band des Fitzwilliam Virginal Book, die arabische die Seitenzahl.

[2]) Joh. Wolf, „Zur Geschichte des Orgelspiels" im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1899.

Astons „Hornpipe" und „Des Klaffers Neyden" von Paumann. (Beisp. 3, 4, 5)

Ob Blitheman die angeführten Kompositionen kannte oder ob dieses eine damals allgemein verbreitete Spielmanier war, läßt sich nicht beweisen. Später wird dieser Synkopenrhythmus sowohl in geistlichen als auch in weltlichen Sätzen reichlich verwendet. Ohne diese zweimal auftretende kurze Unterbrechung stimmt Blitheman's „In Nomine" im Prinzip mit den ältesten Orgeltabulaturen überein. Es liegt der Schluß nahe, daß diese Spielart sich die ganze Zeit hindurch im Kirchengebrauch erhalten hat, nur daß nach und nach die vielen Härten des Zusammenklangs verschwanden, die der Melodie aufgesetzten stereotypen Floskeln durch ihre Erweiterung etwas gesanglicher wurden und somit die gesamte Bewegung des Stückes flüssiger erscheint.

Den Hauptunterschied des späteren und des früheren Werkes erkennen wir in der Andersgestaltung der Kadenz. (Beisp. 6, 7) Hierdurch zeigt sich aber im wesentlichen nur das Streben nach Vollstimmigkeit und ist ganz ohne Einfluß auf die Meinung, daß das Stück aus der Orgelpraxis erwachsen, auch für diese bestimmt war oder für das Regal, das sich in jener Zeit in England großer Beliebtheit erfreute.

Die Choralbearbeitungen der beiden anderen Meister zeigen eine Praxis, die sich nicht aus der soeben besprochenen entwickeln konnte, sondern unverkennbar Fremdeinflüsse aufweist. Als Grundelemente dieser Variationsarbeit lassen sich erkennen

I. Ton- und Accordumschreibungen in Form von Passagen, (Beisp. 8)
vorübergehend treten sie in zwei Stimmen auf. (Beisp. 9)

II. Motivische Arbeit. (Beisp. 10)

III. Kontrapunktische Imitation. (Beisp. 11)

IV. Vielgestaltige und variationsbildende Verwendung des Dreiklangs. (Beisp. 12 u. 13)

V. Rhythmische Arbeit.

Sie findet sich als Nebenerscheinung bereits in den letzten Beispielen, tritt bei Tallis auch noch als Veränderung des ursprünglich gewählten Taktmaßes auf. Da diese Kompositionen aber mit der zuerst besprochenen gleichzeitig entstanden sind, muß eine Parallelentwicklung in der Musik für Tasteninstrumente auf englischem Boden stattgefunden haben. Wo sind die Inkunabeln der zweiten Stilrichtung?

Zunächst stoßen wir auf die ältesten Denkmäler englischer Virginalmusik, als deren Verfasser Hugh Aston genannt wird. Sein

bereits erwähnter „Hornpipe" stellt Skalenpassagen über musettartigem Baß dar, wirkt aber ungeschickt durch den Mangel irgend einer melodischen Bildung und durch die Unausgeglichenheit des Rhythmus. Zwei andere Stücke, die ihm gleichfalls zugeschrieben werden, „My Lady Carey's Dompe" und „Lady Wynkfield's Round" zeigen fließende, anmutige Bewegung, so daß Margaret Glyn dazu äußert: „Je beschränkter der Baß, desto besser das Stück"; denn diese beiden weisen nur Tonika und Dominante auf. „Lady Carey's Dompe" ist der erste Versuch einer Variation schlechthin. Obwohl Aston auch hierin nicht über tonleiterartige Gebilde über festem Baß hinauskommt, müssen diese Stücke z. Zt. ihrer Entstehung große Beliebtheit und Wertschätzung genossen haben, weil sie ihrem Verfasser den Titel des „Inventor of instrumental composition"[3]) eintrugen. Die Tanzmusik König Heinrichs VIII., von steifem, archaischem Charakter (Royal App. 58) liegt abseits der sich hier anbahnenden Entwicklung; und wenn auch das Quellenmaterial in der Folgezeit gänzlich versagt, so kann man mit Sicherheit annehmen, daß diese ersten Beispiele echt klavieristischer Spieltechnik hier und dort Nacheiferung oder sogar Weiterbildung erfahren haben. Dennoch bliebe die Entwicklung lückenhaft, wenn nicht als Bindeglied zwischen Aston und Tallis die Kunst Antonio Cabeçons miteinbezogen würde.

Dieser, 1510 in Castrojeriz geboren, war von 1528 bis zu seinem Tode 1566 (?) in den Diensten des spanischen Herrschers[4]). Sein Opus wurde 1578 von seinem Sohne Hernando herausgegeben. In der Vorrede teilt Hernando mit, daß sein Vater dadurch, daß er viele Reisen nach Italien und den Niederlanden im Gefolge Philipps II. von Spanien machen mußte, sein Werk nicht so herausgeben konnte, wie er es gewünscht hätte, und man möchte es deshalb betrachten, „als die Krumen, die von seinem Tisch gefallen sind; denn es enthält nichts anderes als die Aufgaben, die er seinen Schülern gab".

Durch diesen Bericht werden uns die Quellen gewiesen, aus denen Cabeçon für die Entwicklung seiner Kunst schöpfte und wodurch seine außerordentlich hochstehende Ausbildung sowohl in musikalischer, als auch rein technischer Hinsicht möglich wurde.

Van den Borren, der in seinem oben erwähnten Buche über die englische Virginalmusik berichtet, daß Antonio Cabeçon 1554/5 seinen Fürsten nach England begleitete, weist des öfteren auf

[3]) Grove, a. a. O., 3. Ausg. Bd. 1, S. 132.

[4]) Der Name des spanischen Souveräns wird nicht genannt. Da im Jahre 1556 Thronwechsel stattfand (auf Karl V. folgte sein Sohn Philipp als Philipp II.), ist anzunehmen, daß Cabeçon im Dienst beider Fürsten gestanden hat.

die engen Beziehungen zwischen Cabeçon und den Virginalisten hin. Er macht darauf aufmerksam, daß der Spanier als erster weltliche Lieder variierte, und daß die Engländer erst sehr viel später dazu gelangten, so daß sie in dieser Hinsicht von ihm lernen konnten, nimmt aber an, daß er durch die Bekanntschaft mit den Virginalisten seine Spieltechnik wesentlich bereichert habe. Als Argument für seine Behauptung dient ihm die Anlage des posthum veröffentlichten Werkes von Cabeçon. Er vermutet, daß die am Ende des Bandes mitgeteilten Stücke, die wesentlich reifer und entwickelter sind als die ersteren, später entstanden sind, und daß in ihnen die Beeinflussung durch die vollendete Kunst der Engländer deutlich zum Ausdruck kommt. Hierzu möchte ich nun darauf hinweisen, daß nach den eigenen Worten des Herausgebers keine Beziehungen zwischen der Anlage des Werkes und dem jeweiligen Können des Verfassers bestehen; denn es enthält nichts anderes als die Aufgaben, die er seinen Schülern gab. Mit diesen Worten kennzeichnet er es als Unterrichtswerk oder „Klavierschule", wie Kinkeldey sagt, und die Anordnung vom Leichten zum Schweren ist als eine zweckdienliche gerechtfertigt.

Ferner, der Spanier, seit 1528 als Hofcembalist tätig, dürfte 1554, als er nach England kam, nachdem er Italien und die Niederlande bereits kennen gelernt hatte, mit seiner Entwicklung zum großen Teil abgeschlossen haben. Falls nicht, was fand er in England vor? Die Generation der ältesten namhaften Organisten, von denen reine Instrumentalsätze nachweisbar sind, sind 1520/30 geboren, also jünger als Cabeçon; von Tallis aber, der mit ihm gleichaltrig ist, trägt die älteste Komposition das Datum 1562; d. h. sie entstand 8 Jahre nach dem Besuch des Spaniers. Darüber hinaus bestehen die Beziehungen zu den Virginalisten, auf die Van den Borren hinwies, z. großen Teil zwischen Bull und Cabeçon, so daß, von chronologischem Standpunkt gesehen (Cabeçon 1566 gestorben; Bull 1560 geboren), kein Zweifel übrig bleibt, daß Cabeçon sozusagen der Pionier der verschiedensten Spieltechniken gewesen ist, die ein Lebensalter nach ihm blühten.

Interessant ist die Bearbeitung desselben Tanzes durch die beiden Großmeister. (Beisp. 14 u. 15)

Komplizierten Rhythmus in schnellen Notenwerten finden wir bei ihm ähnlich wie bei den späteren Virginalisten. Als Beispiel diene der Vergleich einer Stelle aus Cabeçons „Tiento del sexto tono"[5]) (Beisp. 16) und Giles Farnaby's „Put up thy Dagger, Jemy". (Beisp. 17)

Weitere Ähnlichkeiten festzustellen, die sich gerade zwischen

[5]) Pedrell: Hispaniae Scholae Musica Sacra, Bd. III, S. 37.

den jüngeren Meistern der englischen Kunst und Cabeçon finden, halte ich nicht für nötig.

Ich wende mich nun demjenigen Variationselement zu, für das ich Cabeçons Einfluß in Anspruch nehme; das ist: die motivische Arbeit. Ganz deutlich zeigt er uns eine ihrer Entstehungsmöglichkeiten in den „Fabordòn y glosas del Tercer tono", und zwar bringt er die Figuration zuerst in der Oberstimme in Form einer continuierlichen melodischen Bewegung, das zweite Mal im Baß; zuletzt in den beiden Mittelstimmen in der Weise, daß ein umspielendes Motiv im Tenor auftretend, im nächsten Takt vom Alt auf anderer Tonstufe wiederholt wird, oder umgekehrt. (Beisp. 18)

Wird jedes Motiv hier nur einmal wiederholt, so taucht in den „Differenzias" ein und dasselbe Motiv 4 bis 5 Mal auf, keineswegs strengere imitatorische Form annehmend, sondern nur sequenzenartig versetzt, im Sinne figurativer Ausschmückung; und das gerade wird später ein Charakteristikum der englischen Variation. (Beisp. 19)

Richard Greß weist in seiner Dissertation darauf hin, daß Cabeçon in seinen „Differenzias" bereits Dreiklangsbrechungen zeigt. Sollte er auch in dieser Beziehung die Virginalisten angeregt haben, nämlich zu vielartiger Gestaltung und abwechslungsreicher Verwendung verschiedener Formen des Dreiklangs, so treten diese spieltechnischen Befruchtungen an Bedeutung zurück, verglichen mit der Wirkung, die die Bekanntschaft mit seinen „Differenzias" in rein formaler Hinsicht ausübte.

Vergleichen wir die Choralbearbeitungen, die vor seinem Besuch in England entstanden sind mit denen von Tallis und Parsons, so ist der Hauptunterschied: dort Vokalübertragungen, polyphon, stimmlich streng durchgeführt; hier dagegen eine durch vollgriffige Accordik klar ausgeprägte harmonische Basis mit unbeständiger Stimmenzahl durch Hinzunahme von füllenden Dreiklangstönen.

Diese letzte Art des harmonischen Satzes ist aber in jenen Tagen Originalgut weltlicher, C. F.-loser Musik, insbesondere der Tanzmusik wie sie Pierre Attaingnants Sammlung enthält. Desgleichen könnte eine Verwandtschaft mit den ersten Beispielen der Virginalmusik (Aston) naheliegen. Neu ist an diesen Kompositionen also die Verquickung zweier bisher gesonderter Stilgattungen, und zwar entsteht aus polyphonen C. F.-Bearbeitungen und C. F.-losem accordischem Satz eine Kompositionsart, die mit C. F. arbeitet, bei der aber das accordische Moment im Vordergrund steht. Als Vorbilder konnten den Engländern die „Differenzias" von Cabeçon dienen. Ihrem Beruf als Organisten gemäß, wählten sie die Melodien des grego-

rianischen Chorals als Cantus Firmi, um ihre spieltechnischen Fertigkeiten zu versuchen, sei es, daß sie in dem größeren Umfang dieser Melodien gegenüber den Volksliedern mehr Entfaltungsmöglichkeit suchten, oder daß es ihnen nicht gelang, kleinere Melodien variativ auszugestalten, oder daß sie weltliche Lieder einer sorgfältigen Bearbeitung, die der Überlieferung würdig war, nicht für angemessen hielten.

Die Verwendung der an weltlichen Formen erlangten Spieltechniken echt klavieristischen Ursprungs zur Bearbeitung des Chorals ist dasjenige, was ihre Bearbeitungen von denen des Festlandes unterscheidet, sowohl von Cabeçons als auch von denen deutscher Meister.

Frappierend ist noch die reichliche Verwendung von Verzierungen. Bei Aston fehlen sie gänzlich, ebenso in der Choralvariation von Blitheman, die ich als bis in jene Zeit gebräuchliche Orgelmusik hinzustellen versuchte. So bleiben zwei Möglichkeiten:

I. daß sie selbständig innerhalb von 40 Jahren in der Virginalmusik entstanden sind, oder

II. daß sie aus der Lautenmusik übernommen wurden.

Adolf Beyschlag, der in seinem Werke „Ornamentik der Musik"[6]) auf die insulare Absonderung der Engländer die Verzierungen betreffend aufmerksam macht, nimmt ohne eine tiefere Begründung dafür zu liefern an, daß sie aus der Lautenmusik übernommen worden sind.

Leider sind die Aufschlüsse über die frühe Lautenmusik in England so mangelhaft, daß man nicht weiß, ob eine solche Beeinflussung möglich war.

Tobias Norlind spricht in einem Referat „Die englische Lautenmusik zur Zeit Shakespeares" (4. Kongreß d. I. M. G. London 1911) die Ansicht aus, daß die Blüteperiode der Lautenmusik mit der der Virginalmusik zusammenfalle, so daß die zweite Hypothese der ersten gegenüber an Wahrscheinlichkeit verliert; er meint sogar, daß in diesem Lande die Beliebtheit des Virginals die Laute in den Hintergrund gedrängt hätte. Hier Klarheit hereinzubringen, wäre die Aufgabe einer Spezialarbeit. Zusammenfassend stelle ich die Entwicklung der englischen Virginalmusik bis zu diesen Choralvariationen folgendermaßen dar:

Aus den ersten Versuchen von Aston entwickelt sich eine Praxis, die auf accordischer Grundlage die abwechslungsreichsten, vielgestaltigsten melodischen Gebilde erwachsen läßt, teils ganz ohne C. F., teils mit kurzen Melodienabschnitten als

[6]) Leipzig 1908.

Kernpunkte neuer Tonfolgen. Daneben gab es den polyphonen, stimmlich streng durchgeführten Orgelstil, der zur Belebung gregorianischer Melodien verwendet wurde. Durch Cabeçon wurde, wie oben ausgeführt, die vorhandene klavieristische Spieltechnik in verschiedenster Weise bereichert, ferner die Vereinigung zweier lange gegensätzlicher Elemente angeregt, nämlich C. F.-Bearbeitung durch accordischen Satz, in welchem sich jede technische Fertigkeit frei entfalten konnte. Mit einem Schlage steht nun die Virginalmusik in ihren Grundzügen vor uns.

Je nach dem technischen Können fallen die Kompositionen der einzelnen Meister natürlich verschieden aus. Ganz am Anfang der neuen Entwicklung steht das „In Nomine" von Parsons. Den C. F. umkleidet ein accordischer Satz, dessen Charakteristikum das Schwanken zwischen Dur und Moll ist. Dazwischen laufen kleine, kolorierende Passagen dahin, die entweder eine Quintskala auf- oder abwärts, oder Tonumschreibungen darstellen. Weiß Cabeçon aus solch kurzen Bewegungsfragmenten zum Schluß schön dahinfließende Linien zu formen, so bleiben diese Motive bei Parsons geschlossene Eigengebilde, in den accordischen Satz eingefügt, ohne ihn flüssiger zu machen. Der zweite Teil, durch Vollkadenz vom ersten deutlich geschieden, und nur aus Dreiklangstönen über dem fest beibehaltenen C. F. aufgebaut, stellt in seiner Anlage einen bewußten Gegensatz zum ersten dar; wirkt aber durch die häufige Wiederholung derselben Accorde und deren simple Brechung in der Melodiestimme ziemlich phantasielos. Diesen Eindruck vermögen die modulatorischen Versuche nicht abzuschwächen, zumal sie eine logische Durchführung vermissen lassen. (Beisp. 20)

Gleich bei Beginn des Stückes kann man eine Unsicherheit des Meisters feststellen. Er läßt die Stimmen nacheinander einsetzen; aber schon im zweiten Takt wird durch das Eindringen plumper Accorde jede lineare Wirkung aufgehoben. Vielleicht fürchtete er, durch allzu langes Verweilen bei einer polyphonen Einleitung die Gelegenheit für Accordik zu versäumen.

Zur Erhärtung meiner Behauptung, daß die Bearbeitung des C. F. mit accordischem Satz ganz neu in der Virginalmusik war, verweise ich auf die ungeschickten Folgen bei Parsons, die im damaligen Klaviersatz häufig anzutreffen sind, bei Aston dagegen weniger und im orgelmäßigen Satz (polyphon) fast gar nicht. (Beisp. 21)

Tallis dagegen, sein Zeitgenosse, zeigt sich in den Bearbeitungen des „Felix Namque" vollkommen sicher in der Handhabung der neuen Spielmanier. Nach wohlgelungener, streng imitatorischer Einleitung reiht er die verschiedensten Variationsmittel aneinander, kann jedoch nicht vermeiden, daß durch längeres

Beibehalten irgend einer Umspielung oder durch den Mangel an grundlegender Abwechslung und Entwicklung („Steigerung") leicht Ermüdung im Hörer erzeugt wird.

Sehr interessant ist an seinen Stücken das Auftauchen der bereits erwähnten accordischen Bildungen, die in engen Beziehungen zur Fauxbourdonpraxis stehen.

Der Begriff „Fauxbourdon" hat im Laufe der Jahrhunderte seine Sinnbedeutung geändert. In den Schriften der ältesten Theoretiker, in denen er auftaucht, versteht man darunter nicht eine schlichte Harmonisierung des C. F. überwiegend oder ausschließlich Note gegen Note in konsonanten Accorden (Allegris 9stimmiges Miserere) oder die Rezitation von Psalmen, welche ganze Sätze bis auf die Interpunktionen in einer Tonhöhe hält, sondern eine Reihe aufeinanderfolgender Sextaccorde, die dadurch entsteht, daß der C. F. fortgesetzt mit der oberen Terz und Sexte, aber zu Anfang und Ende jeder Melodiephrase statt der Terz mit der Quinte und statt der Sexte mit der Oktave begleitet wird. Chilston[7]) berichtet darüber am Anfang des 15. Jahrhunderts:

„Here followth a litil tretise according to the ferst tretise of the syght of descant, and also for the syght of conter, and for the syght of the contirtenor and of Faburdon".

„Also it is to wete, that ther be three degreis of descant, the quatreble sighte, and the treble sighte, and the mene sighte. The mene begyneth in a fifth above the plain-song in vois, and with the plain-song in sighte. The trebile begyneth in an eyght above in voise and with the plaine-song in sighte. The quatreble begynth in a twilfth above in voise and wyth the plaine-song in sighte."

Nun zählt er die Konsonanzen auf, die jede der einzelnen Stimmen mit dem C. F. bilden kann und gibt dann die Singvorschrift, die klarlegt, daß diese Art der Begleitung durch Treble (Sopran) und Mene (Mittelstimme) in der Weise improvisiert wurde, daß sie den Cantus selbst ablasen und sich dachten, daß sie jeden Melodieteil im Einklang anfingen und endeten und im übrigen Unterterzen sängen, aber zu Anfang, statt im Einklang, der Mene mit der Quinte und der Treble mit der Oktave einsetzten.

Die Phrase d e f e d begleiteten also Mene und Treble eingebildetermaßen mit d c d c d, was aber zufolge der Verschiedenheit der effektiven Tonlage, in der sie sangen, ergab: (Beisp. 22)

Vergleichen wir hiermit folgende Stellen: (Beisp. 23 u. 24)
so läßt sich nahe Verwandtschaft dieser Accordbildungen nicht

[7]) Abgedruckt bei Hawkins, a. a. O., Bd. I, S. 249.

leugnen, und trotzdem führt ihr Hauptunterschied zu der Vermutung, daß die letzteren nur als zufällige Klangbildungen durch das Abwechslungsbedürfnis innerhalb ausschmückender Figuration entstanden sind; denn bei dem typischen Fauxbourdon ist charakteristisch das Beibehalten desselben Intervalls während längerer Melodiephrasen; Grundträger der melodischen Bewegung ist die unterste Stimme als C. F. Bei Tallis dagegen liegt der C. F. in der Mittelstimme und wird von den beiden äußeren (von der untersten figurativ) ungefähr im Parallelabstand begleitet. Wurden durch das zufällige Erscheinen dieses Klanges Erinnerungen an die Fauxbourdonpraxis wach, die große Verbreitung und Anwendung gefunden hatte, so ist um so merkwürdiger, daß Tallis innerhalb der beiden langen Kompositionen nur geringen Gebrauch davon macht, zweimal je einen Takt; ebenso schnell wendet er sich von Sexten- oder Terzparallelen ab und ist scheinbar bemüht, möglichst viel Gegenbewegung in den Stimmen zu haben.

Die Vermutung, daß diese dreistimmigen fauxbourdonartigen Zusammenklänge aus spielerischer Variation entstanden sind, gewinnt noch mehr Berechtigung, wenn man weitere Beispiele dieser Technik ins Auge faßt.

Wir finden sie nämlich nur noch bei Bull, und zwar in folgender Form: (Beisp. 25, 26 u. 27)

Hier ist sie als mehrstimmiges Passagenwesen zu deuten, das absolut keine Beziehungen zum C. F. aufweist. Seine häufige Verwendung, und zwar auf lange Strecken, ist bei Bull daraus zu erklären, daß sie ein virtuoses Variierungsmittel von bestechendem Klang war, von dem Grove in seinem Lexikon aussagt: „Fauxbourdon provides the earliest form of harmonised music, which is at all tolerable to the ordinary modern hearer." Nach dem Bericht Morley's hatte der „Faburden" in England z. Zt. der Virginalmusik wohl bereits eine Wandlung erfahren; denn er beschreibt ihn folgendermaßen[8]):

„It is also to be understood, that when men did sing upon their plain-song, he who sung the ground, would sing it a sight under the true pitche and sometimes would breake some notes in division; which they did for the more formall comming to their closes; but every close he must sing in that tune as it standeth, or then in the eigth below. And this kind of sing was called in Italy „Falso Bordone" and in England „Faburden", where of here is an example": (Beisp. 28)

„And though this be prickt a third above the plain-song, yet was it alwaies sung under the plain-song".

[8]) Hawkins, Bd. I, S. 256.

Wenn seine Beschreibung mit der jeweiligen Praxis übereinstimmen sollte, so hätte Tallis in England auch nicht Gelegenheit gehabt, den Klang vocaliter kennen zu lernen, während Bull die originale Anwendung in den Niederlanden bezw. Frankreich, wo sie Brossard (1654—1730) noch in der herkömmlichen Art beschreibt, hören konnte und dadurch vielleicht Anregung für die reichliche, wenn auch ganz andersartige Verwendung fand.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den als Reminiszenzen an die Hoquetusmanier bezeichneten Bildungen. (Van den Borren). Der Hoketus, der im 12. und 13. Jahrhundert auftritt, besteht in einem abwechselnden Pausieren der beteiligten Stimmen. Walter Odington sagt darüber: „dum unus cantat, alter tacet". Grove[9]) unterscheidet zwei Arten der Anwendung:

I. die Noten der Melodie sind von Pausen durchsetzt, oftmals mit geringer oder gar keiner Rücksicht darauf, daß sie zu dazugehörenden Worten oder Silben passen, (Beisp. 29)

Machaut: Tribulatio proxima est, 1364.

II. die Melodie ist auf zwei Stimmen verteilt, die miteinander abwechselnd singen und pausieren. Diese 2. Art findet sich öfter in den Traktaten der Theoretiker als in der praktischen Musik.

Nach Machaut u. den Florentiner Trecentisten scheint diese Manier mehr u. mehr zu verschwinden, jedoch finden wir sie um 1450 noch in der englischen Musik zum Beispiel bei Lionel Power: (Beisp. 30)

Ziehen wir nun frühe Beispiele der Virginalmusik zum Vergleich heran, so bemerken wir, daß von der Hoketusmanier die Durchsetzung mit zahlreichen Pausen übernommen ist; von der Unterbrechung der Melodie oder von ihrer Verteilung auf zwei Stimmen ist nicht die Rede. (Beisp. 31, 32)

Im Gegenteil, die Dreiklangsarbeit scheint hier im Vordergrund zu stehen und tritt, gepaart mit rhythmischer Arbeit, als Variationsmittel auf.

Ähnliche Bildungen,, die man auch noch zu dieser Gruppe zählen könnte, finden sich erst bei den zur letzten Gruppe gehörigen Meistern und haben ihren Ursprung sicher in rein variativer Figuration, (Beisp. 33, 34)

während folgende Stellen bei Bull als figurative Imitation anzusehen sind. (Beisp. 35 u. 36)

Die fünf Grundelemente, die bei Parsons und Tallis bereits ausgeprägt sind, bilden den Grundstock der englischen Variierungskunst überhaupt.

[9]) Grove, a. a. O., Bd. II, S. 646.

Die späteren Meister, welche an ihrer Entwicklung weiterschaffen, lassen von jedem Element verschiedene Formen entstehen. Bei ihnen steht das weltliche Lied als Bearbeitungsobjekt im Vordergrund (mit Ausnahme von Bull, der aber in seinen zahlreichen Choralvariationen sämtliche Entwicklungsstadien der einzelnen Variationselemente zeigt), und so wähle ich die nachfolgenden Beispiele für die Darstellung der einzelnen Phasen der variativen Mittel sowohl aus dem Gebiet der Choral- als auch der Liedvariation.

II. Kapitel: **Die technischen Elemente der Virginalmusik.**

I. Ton- und Accordumschreibungen in Form von Passagen.

In einer Stimme: (Beisp. 37 u. 38)

In beiden Fällen herrscht dasselbe Prinzip: Skalenpassagen zu fester Harmonie; ganz nahe verwandt dem „Hornpipe" von Hugh Aston.

Zur Erzeugung von Abwechslung tritt schnelle Ablösung ein: (Beisp. 39)

Bei zunehmender Technik wird die Bewegung schneller: (Beispiel 40)

Durch sinnvolle Abwechslung kürzerer und längerer Werte erhält die schnelle Passage melodisches Eigenleben: (Beisp. 41)

Zwei gehende Stimmen bilden Terzen oder Sexten miteinander: (Beisp. 42)

Dieselbe Erscheinung finden wir sehr häufig in Achtelbewegung und selbst in Sechzehnteln kommt sie vor: (Beisp. 43)

Die zweistimmige Bewegung liegt in einer Hand: (Beisp. 44)

Diese Technik steigernd, fügt Dr. Bull noch eine dritte laufende Stimme hinzu, so daß folgendes Bild entsteht: (Beisp. 45)

Zur selben Art der Variierung zähle ich die kontrapunktische Verbindung von 3 Stimmen, deren rhythmische Zuordnung das Verhältnis von 4 : 2 : 1 aufweist. (Beisp. 46)

Damit wären die einzelnen Formen des ersten Variationsprinzips gekennzeichnet.

II. Motivische Arbeit.

Ganz eng verwandt mit dem oben angeführten Beispiel von Cabeçon sind die Versuche von Parsons: (Beisp. 47)

Ohne organischen Zusammenhang mit dem accordischen Satz,

gleichen diese tonumschreibenden Motive eher Verzierungen. Größere Bedeutung erlangen sie in folgender Verwendung: (Beisp. 48)

Sequenzenartig versetzt, aber in einer Stimme bleibend: (Beispiel 49)

Mehr spielerisch die Motive in den Liedbearbeitungen: (Beispiel 50)

In derselben Stimme bleibend: (Beisp. 51)

Mit Echowirkung: (Beisp. 52)

als Gegenmelodie auftretend: (Beisp. 53)

Der Eintritt eines Motivs in verschiedenen Stimmen kurz hintereinander führt zur Verhakung: (Beisp. 54)

Dieses leitet zur nächsten Variierungsart über;

III. kontrapunktische Imitation,

Neben ganz primitiven Ansätzen, durch die der accordische Eindruck kaum gestört wird, gibt es streng kanonische Stimmführungen; selbstredend fehlen vermittelnde Zwischenglieder nicht.

Ein Beispiel für accordischen Satz, in dem Imitation angebahnt wird: (Beisp. 55)

Eine der häufigsten Erscheinungen ist ein leicht imitierendes Nachspielen eines Melodiefragmentes: (Beisp. 56)

Achtzehn mal tritt diese kurze Phrase hintereinander auf verschiedenen Tonstufen auf (c, h, e, d, g, f, d). Die Imitation liegt eine Quinte tiefer und ist dadurch, daß keine Verdichtung entsteht, nahe verwandt mit der motivischen Arbeit.

Eine strengere Form des Imitierens steht in direkter Beziehung zu der feinen kontrapunktischen Arbeit der zeitgenössischen Madrigalkunst. (Beisp. 57)

Kanonische Stimmführung: (Beisp. 58)

IV. Vielgestaltige und variationsbildende Verwendung des Dreiklangs,

Etwas unbeholfen bei Parsons: (Beisp. 59)

Geschickter bei Tallis: (Beisp. 60)

Nahe verwandt mit dem 1. Variationsprinzip (Terzen- und Sextengänge), aber wegen des darin enthaltenen accordischen Momentes hierher gehörend, halte ich folgende Bildung: (Beispiel 61)

Dasselbe gilt von Achtelpassagen, in denen auch die Accordbildung als wesentlich hervortritt: (Beisp. 62)

Der Dreiklang aufgelöst in einer Stimme; Verwendung im Baß in einfachster Art: (Beisp. 63)

Fortgeschrittener ist diese Bildung: (Beisp. 64 u. 65)

Wie aus dem letzten Beispiel ersichtlich, ist mit der Auflösung des Dreiklangs die Oktavenbrechung des Grundtones eng verbunden. Reine Accordbrechungen in beiden Händen: (Beispiel 66, 67)

Sehr interessant ist die Verwendung des Dreiklangs in folgendem Satz: (Beisp. 68)

Stimmlich nicht festgelegt, ist er Träger der Bewegung und wird durch die Anwendung markanter Rhythmen reizvoll gestaltet.

Ich komme nun zum letzten Variierungsmittel:

V. r h y t h m i s c h e A r b e i t. Die häufigste Anwendung findet sie in Verbindung mit den Formen des 1. Prinzips.

Viertel- oder Achtelgänge erhalten dadurch einen neuen Reiz, daß das Gesamttaktmaß umgebildet wird. Vielfach bedeutet das neue Vorzeichen nur die Ankündigung von andersartiger Unterteilung, also in Triolen oder Sextolen in unserem Sinne, oft aber direkte Umgestaltung, z. B. aus $^{4}/_{4}$ wird $^{9}/_{8}$ Takt, oder $^{12}/_{8}$.

Daneben die bewußte Anwendung von Triolen: (Beisp. 69)

Beliebt ist die Synkope: (Beisp. 70),

komplizierter verwendet in folgendem Satz: (Beisp. 71)

Weniger oft findet sich die Synkope im Motiv und in einer Einzelstimme durchgeführt, obwohl sie auch da anzutreffen ist. Äußerst modern anmutende Rhythmen finden wir nur in den besten Kompositionen. (Beisp. 72)

Auf diesen soeben aufgezeigten Formen der einzelnen Variationselemente beruht die Spieltechnik der englischen Virginalisten. Auf sie lassen sich alle Erscheinungen und Bildungen zurückführen. Unsere nächste Aufgabe ist aufzuzeigen, wann und in welcher Art diese technischen Mittel Anwendung finden.

III. Kapitel: **Die Choralvariationen der späteren Virginalisten.**

Zunächst betrachte ich die Choralvariationen der übrigen Meister. Das zweistimmige „Veni" (I, 421), das anonym überliefert ist, zeigt nur die Anwendung einer einzigen Variationsart: Sechszehntelpassagen irren unter dem in punktierten notierten C. F. ruhelos umher, erst sechs Takte vor dem Schluß in langsame Triolen übergehend, denen in den letzten

beiden Takten vor dem sechstönigen Schlußaccord noch die Terz beigegeben ist. Schalten wir nun noch das vierstimmige „Miserere" von Byrd (II, 232) aus, das nur Imitation aufweist, — es werden drei verschiedene melodische Gebilde imitatorisch behandelt, so daß das ganze Stück durch diese Komplexe in drei Teile zerfällt, die durch kurze Überleitungen miteinander verbunden sind — so weisen alle übrigen Bearbeitungen die Aneinanderreihung der verschiedensten Variationsmittel auf und unterscheiden sich im wesentlichen nur durch die Persönlichkeitsnote, die der jeweilige Verfasser ihnen verliehen.

Bahnbrechend war für diese Art Tallis gewesen, der, wie oben bemerkt, sich unbekümmert seiner spieltechnischen Fertigkeiten erfreute.

Von den jüngeren Meistern steht Byrd, darauf bedacht, durch schlichte Ausstattung den Ernst der Melodie zu wahren, etwas abseits von der von Tallis eingeschlagenen Richtung, in der Bull weiterschafft.

Seine Bearbeitungen, dem Keim der Entwicklung oder Steigerung folgend, gehen meist in virtuose Brillanz über, gleichgültig ob er die Choralmelodie nur einmal bringt, oder ob er sie mehrere Male hintereinander wie die Strophen eines Liedes verschieden zu gestalten sucht. Gibt er sich aber durchweg mit geringen technischen Mitteln zufrieden, so weiß er durch abwechslungsreiche Detailarbeit, sei es durch Erfindung immer neuer Figuren oder ihre ganz verschiedenartige Verwendung, oder durch geschickte pointierte Wirkungen den einfachsten Satz reizvoll zu gestalten.

Generell lassen sich zwei große Gruppen unterscheiden:

I. linear gehaltene,

II. accordisch gehaltene.

Überwiegt in der ersten Gruppe die Verwendung des ersten Prinzips und die der Imitation, so zeigen die anderen Kompositionen die Anwendung aller Prinzipien fast gleichmäßig stark. Die Einheitlichkeit, die geschlossene Form sichert nur die Choralweise; denn die Bearbeitung trachtet nach Abwechslung, nach spielerischer Entfaltung der Möglichkeiten, bei Bull nach rauschendem Klang und oft nach Virtuosität im Instrumentalen. Auffallend ist die große Verschiedenheit der Anfänge. Alle Arten sind vertreten: C. F. beginnt, eine Stimme kontrapunktiert, oder C. F. beginnt, zwei Stimmen kontrapunktieren; ferner zum C. F. sind imitatorische Begleitstimmen gesetzt, frei oder strenger; dann fugenartiger Anfang voraus und schließlich der F. C. beginnt und mehrere Stimmen zeigen Motettenanfang.

Diesen zahlreichen Anfangsarten stehen drei verschiedene Schlußbildungen gegenüber:

I. Orgelpunkt oder liegende Stimmen,

II. Schlußmelisma,

III. accordisches Einmünden in den Schluß ohne besonderes Merkmal.

Das glänzendste Stück unter diesen Choralvariationen ist das „In Nomine" von Bull (II, 34). Es stellt gewissermaßen den Endpunkt in der Entwicklung der damaligen Technik dar. Schon die Baßlage des C. F. unterscheidet diese Komposition von ihren Gattungsgenossinnen auf englischem Boden. Auf die völlige Unabhängigkeit von jeder Tradition weist ferner die Wahl des Taktes hin, ($^{11}/_{4}$) die dadurch entsteht, daß er den C. F. nicht in Semibreven oder in doppelten Semibreven oder punktierten Werten ○ · oder 𝅗𝅥· notiert, wie es üblich war, sondern in (𝅝 𝅗𝅥 ♩). Versuchte er bereits in einigen anderen Bearbeitungen den imitatorischen Anfang strenger zu gestalten, so haben wir hier über dem C. F.-Baß einen regelrechten Motettenanfang aus den drei Begleitstimmen aufgebaut, der nach schnell eingetretener Kadenz im nächsten Takt in anderer Tonlage wiederholt wird und dann in polyphone Gewebe übergeht. Alle Variierungsmittel kommen in schneller Folge zur Anwendung, aber nur in den technisch entwickeltesten Formen, und es gelingt ihm, kleine selbständige, musikalische Gebilde zu schaffen und eines derselben bringt er dreimal hintereinander, zuerst: (Beisp. 73)

dann eine Tonstufe tiefer, zum 3. mal in ursprünglicher Lage. Vergleichen wir diese Komposition mit den Choralbearbeitungen der älteren Meister, so stellen wir fest; bei Parsons, Tallis steht der C. F. als Hauptsache da und wird von den begleitenden Stimmen mehr oder weniger geschickt umspielt; da sie nur sekundäre Bedeutung haben, sind unrichtige Intervallfolgen, wie oben aufgezeigt, möglich. Das „In Nomine" von Bull dagegen ist ein glänzendes Instrumentalstück, dessen Baßtöne einen C. F. bilden, der wie durch Zufall entstanden zu sein scheint, d. h. seine ganz strenge Wahrung bedeutete keineswegs eine Beschränkung oder Einengung bei der Erfindung der anderen Stimmen, die in der Konstruktion des ganzen Stückes die Hauptfaktoren zu sein scheinen.

Zusammenfassend möchte ich bemerken:

Alle englischen Choralbearbeitungen haben ein gemeinsames Merkmal; das ist, bis auf geringe, bedeutungslose Abweichungen, das unveränderte Beibehalten des C. F. Seine Lage hat er größtenteils im Diskant oder im Tenor, seltener im Alt und

einmal ausnahmsweise im Baß. Letzteres weist unmittelbar auf die Verwandtschaft mit Sweelinck hin. Auch bei ihm herrscht eine ungetrübte Achtung vor der C. F.-Melodie. Wenn der Choral in kolorierter Fassung durchgeführt wird, spielen die anderen Stimmen eine oft zu schlichter Accordik zusammenschrumpfende Rolle; bei unkolorierter Durchführung bleibt der Choral unangetastet. Nur in einem einzigen Falle verkürzt Sweelinck die Melodiezeile auf die Hälfte der Notenwerte.

Sweelinck geht also einen Schritt weiter als die Engländer; denn bei ihm ist zuweilen der Choral der Träger der Bewegung und wird mit allem Zierat der Kolorierungskunst ausgeschmückt. Sein Ziel ist, innerhalb der Einzelvariation die größte Mannigfaltigkeit zu entfalten und nicht, wie bei Scheidt, die einzelnen Variationen unter einen geistigen und kompositionstechnischen Aspekt zu fassen. Bei Sweelinck gewinnt jede Zeile, jedes Zwischenspiel, jede Durchführung ein eigenes Gesicht; wir sehen ihn in der von Tallis geschaffenen Richtung wirken, die ihren Gipfelpunkt in Bull findet.

Bei den Engländern finden wir aber auch die Vorbilder für Scheidts Choralvariationen. Es sei zunächst auf das vorhin beschriebene zweistimmige „Veni" verwiesen. Dann zeigt uns Bull in seinem „Salvator mundi" (I, 163) einen ernsten Versuch in dieser Hinsicht, und im dreistimmigen „Miserere" (II, 442) ist diese Variierungsart als wohlgelungen zu bezeichnen.

Kommen wir nach dieser ausführlichen Betrachtung noch einmal auf die instrumentale Bestimmung dieser Stücke zurück. Wir sehen uns durch die Vermischung aller Variierungsmittel großen Widersprüchen gegenüber. Als Anhaltspunkte die vorhin gewählte generelle Einteilung in linear und accordisch gehaltene Variationen zu benutzen, ist kaum möglich; denn ist die lineare Anlage ein Grund zur Bestimmung für die Orgel, so sind die darin vorkommenden flinken Sechszehntelpassagen für beide Instrumente angebracht die dreistimmig symmetrischen Figuren oder fauxbourdonartigen Folgen, die den Schluß solcher Variationen bilden, erscheinen jedoch für das Virginal geeigneter; und in den anderen, den accordisch gehaltenen, ist „der erste notierte Niederschlag dieser alten, eigentlich improvisatorischen Alternatimpraxis der Kirche in der, hausmusikalischen Zwecken dienenden Klavierliteratur zu erblicken". Jedoch tritt die Frage der Besetzung vollkommen in den Hintergrund, wenn man Berichte heranzieht, aus denen klar hervorgeht, daß die Orgel neben dem Virginal im Hausgebrauch benutzt worden ist.[1]) Z. B.: „And the court having heard from

[1]) Briefe des Gesandten Giustiniani und seines Sekretärs Sagudino, vom venetianischen Staatsmann Marino Sanuto im Originaltext überliefert

the ambassadors that Sagudino was possessed of some Skill in music, he was asked to play, which he did for a long while, both on the virginals and organ and says that he bore himself bravely, and was listened to with great attention".[2]) Mehrere dieser Choralvariationen tragen die Bezeichnung „In Nomine". Unter demselben Titel erscheinen im 16. Jh. in England Orchesterstücke. Der Ursprung der Benennung ist unbekannt. Große Wahrscheinlichkeit besitzt die Annahme, daß diese Instrumentalstücke mit kirchlicher Vokalmusik in Zusammenhang stehen, kann aber nicht bewiesen werden. Grove vermutet in diesem „In Nomine" die Abkürzung eines Anrufes bei Abfassung des Stückes, ein Analogon zu Joh. Seb. Bachs J. J. Wie dem auch sei, wesentlich ist daran, daß in jener Zeit ursprünglich kirchliches Gut in stilisierter Form für weltliche Zwecke Verwendung fand, und in diese Gruppe der Instrumentalmusik sind die meisten Choralvariationen jener Zeit einzureihen; zumal auch bei ihnen das imitatorische Moment am Anfang, das das Charakteristikum der „Fancy" ist, mehr Ausdehnung und Bedeutung gewinnt und der C. F. gänzlich in den Hintergrund tritt, so daß wie bei Bull, eine Bindung durch ihn ganz überwunden ist.

Nun wende ich mich der Liedvariation zu, der eigentlichen Domäne der englischen Variierungskunst.

IV. Kapitel: **Die englische Liedvariation.**

Wie oben erwähnt, tauchen Liedbearbeitungen für das Virginal in der englischen Literatur verhältnismäßig spät auf; das älteste datierte Stück dieser Art ist Byrd's „The Woods so wild" aus dem Jahre 1590. Die Begründung hierfür ist vielleicht in der damals sehr wechselnden allgemeinen Schätzung der Volkslieder und deren Pflegern zu suchen.

Bereits unter Eduard IV. beginnt eine zunftmäßige Organisation der fahrenden Sänger (minstrels). Unter seinen Nachfolgern, Eduard V., Richard III. und Heinrich VII. finden wir Berichte über Gehaltszahlungen und Zuwendungen an die minstrels. Über deren musikalisches Wirken aber und über die Volksmusik überhaupt sind nur spärliche Bemerkungen vorhanden;

---

im handschr. Diarium, welches sich über die Jahre 1496—1633 erstreckt. Neudruck 1879—92.

[2]) J Diarii di Marino Sanuto, Tom. 20, Spalte 267. Der Brief ist datiert am 3. Mai 1515. In englischer Übersetzung bei Rawdon Brown: Four Years at the Court of Henry VIII., London 1854, Bd. I, 77.

ferner fehlt es an praktischen Beispielen, so daß man sich kein Bild von ihrem Schaffen machen kann.

Unter Heinrich VIII. erschließen sich uns zahlreiche Quellen,[1]) deren Inhalt wenn auch nicht unmittelbar für den Bereich der Volksmusik in Anspruch genommen werden kann, jedoch sicherlich für einen großen Teil des Volkes bestimmt gewesen ist.

Heinrich VIII. war nicht nur ein großer Musikmäzen, sondern selbst Komponist. Hollinshed[2]) sagt von ihm, daß er „exercised himselfe dailie in shooting, singing, dancing, wressling, casting of the barre, plaieing at the recorders, flute, virginals, in setting of songs, and making of ballads".

Diese Einstellung ist aber nicht während seiner ganzen Regierungszeit geblieben. Bereits 1533 erscheint ein Verbot für „fond books, ballads, rhimes, and other lewd treatises in the English tongue". 1543 kam folgende Bestimmung heraus[3]): „An Act for the Advancement of true religion, and for the abolishment of the contrary" worin „all such books, ballads, rhymes, and songs as be pestiferous and noisome" verboten wurden. „Therefore, if any printer shall print, give or deliver any such, he shall suffer for the first time imprisonment, for three months and forfeit for every copy 10 L. and for the second time, forfeit all his goods and his body be committed to perpetual prison. Provided, also that all books printed before the year 1540 entituled Statutes, Chronicles, Canterbury Tales, Chaucer's books, Gouver's books, and stories of men's lives, shall not be comprehended in the prohibition of this act".

Diese Verfolgung hörte erst auf mit dem Regierungsantritt der Königin Elisabeth. Unmassen von Balladen erscheinen im Druck, aber jetzt hat diese Unterhaltung die Gunst der besseren Stände eingebüßt und wird Eigentum der niederen Volksschichten. Gosson berichtet in seiner Abhandlung: A short Apologie of the Schoole of Abuse, London 1579; „London is so full of vnprofitable Pipers and Fidlers, that a man can no soner enter a tauerne, but two or three caste of them hang at his heeles to giue him a daunce before he departe".[4]) Instrumental- und Vokalmusik wurden gleichmäßig gepflegt.

Die „minstrels" haben um diese Zeit keine Bedeutung mehr, das bekundet ein Erlaß der Königin Elisabeth:[5]) „Minstrels wandering abroad were held to be rogues, vagabonds and sturdy beggars, and were to be punished as such."

---

[1]) British Museum (Add. MSS. 5665), MSS. Roy. App. 58) etc.
[2]) Chappell, a.a.O., Bd. I, S. 50, 1855/57.
[3]) Chappell, S. 54.
[4]) Chappell, S. 70.
[5]) Im 39. Jahre der Königin Elisabeth.

Wer war der Schöpfer der jetzt so reich anwachsenden Literatur? Das Volk selbst; von ihm stammt sowohl der Text als auch die Weise. In Martin Mar-Sixtus 1592 lesen wir: „I lothe to speak it, every red-nosed rhymester is an author; every drunken man's dream is a book and he, whose talent of little wit is hardly worth a farthing, yet layeth about him so outrageously as if all Helicon had run through his pen: in a word, scarce a cat can look out of a gutter, but out starts a halfpenny chronicler, and presently a proper new ballet of a strange sight is indited."

Ähnlich ist der Bericht von Bishop Hall, 1597: (Chapp. 99)

„Some drunken rhymer thinks his time well spent;
If he can live to see his name in print;
Who, when he once is fleshed to the press,
And sees his handsell have such fair success,
Sung to the wheel and sung unto the pail,
He sends forth thraves of ballads to the scale".

Aus diesen Umständen sind folgende Benennungen der Lieder: Carman's Whistle, Packington's Pownde, Sellinger's Rounde etc. erklärlich.

Singfreudigkeit wurde eine Empfehlung in jenen Tagen.

„Such servants are often painfull and good,
That sing in their labour as birds in the wood".[6])

Selbstverständlich blieb gegenüber der stark wachsenden Zahl der Texte die der Melodien zurück, sei es aus dem Grunde geringerer Produktivität auf musikalischem Gebiet, sei es deswegen, weil die vorhandenen Melodien zu verschiedenen Gelegenheiten verwendet werden konnten, während die Umgestaltung des Textes für die jedesmalige Verwendung erwünscht war und dem Sinn nach Abwechslung, Neuheit Rechnung trug.

Daraus ergab sich eine ungeheure Popularität einzelner Melodien, zu denen „Walsingham", „Fortune", „Jhon come kiss me now", „The Woods so wild" und noch viele andere gehören. Ein Beweis ihrer großen Beliebtheit sind die häufigen Verweise in der Literatur (Walsingham ist angeführt in Deloney's „Garland of Goodwill", ferner in „The Knight of the Burning Pestle"; Fortune wird erwähnt in Shakespeares „Merry Wives of Windsor", in Ben Johnson's „the case is altered" und in seiner Maske „The Gipsie's Metamorphosed", u. sehr vielen anderen.[7]) Nichts ist daher natürlicher, als daß die aufblühende

[6]) Tusser: Points of Huswifry united to the comfort of Husbandry, 1570.

[7]) Vgl. Chappell.

Virginalmusik ihr Augenmerk auf diese Melodien richten mußte.

Dadurch zu neuem Ansehen gelangt und zu den besseren Kreisen Zugang gewinnend, bleiben sie noch im 17. Jahrhundert bekannt und beliebt, ja es scheint, als ob man überhaupt nicht müde wird, sie zu hören, da aus zahlreichen Berichten deutlich hervorgeht, daß sie sogar den Singvögeln einstudiert werden. In Fletcher's „Honest Man's Fortune" sagt ein Diener:

„When he brings in a prize, unlesse it be Cockles, or Callis sand to scoure with, I'll renounce my five mark a year, and all the hidden art I have in carving, to teach young Birds to whistle Walsingham".

Ferner heißt es in Dryden's „Limberham":

„Aldo: — And her Father, the famous Cobler, who taught Walsingham to the Blackbirds".

Dann in J. Philips Übersetzung des „Don Quixote":[8])

„An infinite number of little birds with painted wings of various colours, happing from branch to branch, all naturally singing Walsingham, and whistling „Jhon, come kiss me now".

Der Grund für die Popularität der Melodie „Fortune my Foe" ist, daß Texte, die von außerordentlichen Verbrechen berichteten, dazu gesungen wurden.

In den Loyal Songs written against the Rump Parliament heißt es:

„How could I bless thee, couldst thou take away
My life and infamy both in one day?
But this in ballads, will survive I know,
Sung to that preaching tune, Fortune my foe".

„The Woods so wild" ist schon zu Heinrichs VIII. Regierungszeit erwähnt, und zwar in der Biographie des Sir Peter Carew von John Vowell, alias Hoker, of Exeter.[9])

From this time he continued for the most part in the court, spending his time in all courtly exercises, to his great praise and commendation, and especially to the good liking of the king (Henry VIII.), who had a great pleasure in him, as well for his sundry noble qualities, as also for his singing. For the king himself being much delighted to sing and Sir Peter Carew having a pleasant voice, the king would use him to sing with him certain songs they call Freemen Songs, as namely „By the banke as I lay" and „As I walked the wode so wylde", etc. Textlich sind von diesem Liede nur Fragmente erhalten. Gar

[8]) 1687, Seite 278.
[9]) Archaelogia, vol. 28.

kein Text ist zu der Melodie „John come kiss me now" überliefert, nur der kurze Anfang:

„Jon come kiss me now, Jon come kiss me now,
Jon come kiss me by and by, and make no more adow".

Zahlreichen schriftstellerischen Berichten gemäß, ist es weniger als Lied, sondern vielmehr als Tanz im Gebrauch gewesen. Bei Heywood steht in „A Woman killed with Kindness" 1600:

Jack Slime: — I come to dance, not to quarrel: come what shall it be, Rogero?
Jenkin: Rogero, no; we will dance The Beginning of the World.
Sisly: I love no dance so well as Jhon come kiss me now".

In einem Lied in Westminster Drollery heißt es:

„The fiddlers shall attend us,
And first play, Jhon come kiss me;
And when that we have danced a round,
They shall play, Hit or misse me".

Möglicherweise ist der Text zur Regierungszeit Heinrichs, als alle Lieder verboten wurden, verloren gegangen, sodaß die Melodien, die bekannt und beliebt waren, als textlose Tanzweisen erhalten blieben.

Bevor ich mich der Bearbeitungspraxis dieser Liedmelodien zuwende, schicke ich einige Bemerkungen über ihren Aufbau und ihre Tonalität voraus.

Ihrer melodischen Gliederung nach, kann man die im Fitzwilliam Virginal Book variierten Lieder in drei Gruppen einordnen:

a) einfache,
b) zweiteilige,
c) dreiteilige.

In Gruppe a) unterscheiden wir Lieder, deren Melodien, in einem Zuge verlaufend, dauernd neues melodisches Material zeigen, dazu gehören:

Callino Casturame, (II, 186), The Spanish Pavan (I, 131)
The leaves bee green (II, 381), etc.

ferner solche, in denen kleine Abschnitte wiederholt werden, oder wiederkehren; hierher gehören:

The woods so wild (I, 144; I, 263) = 4mal 6/2 = a + b + a + c;
Up Tails All (II, 360) = 4mal C**) = a + b + a + c;
Walsingham (I, 1; I, 267) = 4mal 6/2 = a + a + b + c; etc.

**) Alla-breve-Takt.

Bei den zweiteiligen folgt nach dem ersten Teil meist sofort eine Wiederholung, oder Reprise; z. B.:

Fortune (I, 254) = 2 :|| + 4 :|| mal C;

Rowland (II, 190) = 2 :|| + 4 :|| mal C;

Robin (II, 77; I, 66) = 1 :|| + 2 :|| mal 12/4, etc.

Ebenso gibt es auch in dieser Gruppe Melodien, in denen kleine Abschnitte wiederkehren, z. B.:

Pawle's Wharf (II, 17) = 4 :|| + 4 :|| mal 6/4 = a + a' :|| + b + a' :||

Loth to Depart (3II, 17) = 4 :|| + 4 :|| mal 6/4 = a + b :|| + a + c :||

Hanskin (II, 494) = 4 :|| + 4 :|| mal 6/4 = a + a' :|| + b :|| etc.

Sellinger's Round (I, 248) = 4 : + 4 + :|| mal 6/4

Alle dreiteiligen sind Tanzmelodien:

O Mistris mine (I, 258) = 2 :|| + 2 + 4 :|| mal 3/2,

Wolsey's Wilde (II, 184) = 2 :|| + 1: + 2 :|| mal 12/4 etc.

Tonal zeigen 12 Melodien ein rein ausgeprägtes Dur, z. B.: Malt's come down; (Beisp. 74)

und zwar ist G-Dur mit 9 Nummern vorherrschend.

Elf Melodien, in dorisch beginnend, enden in Dur wie das folgende: All in a garden green. (Beisp. 75)

Zwei Melodien sind rein kirchentonartlich (mixolydisch). Die übrigen sind gemischt; sei es, daß ein Teil in einer anderen Tonart steht, oder daß dauernd gewechselt wird zwischen verschiedenen Tonarten, oder zwischen Dur und Moll.

Ein Beispiel für diese Mischung: The Woods so wild. (Beispiel 76)

Ganz eigenartig sind die Lieder, die modern tonal gehalten, aber in einer Tonart beginnen, und in einer anderen endigen; z. B.: Put up thy dagger, Jemy (II, 72) beginnt in G, endigt in C; Loth to Depart (II, 317) beginnt in D, endigt in G; Rosasolis (II, 148) beginnt in C, endigt in G.

Wie statten nun die Virginalisten ihre Melodien aus? Feste Normen haben gänzlich gefehlt, da gerade die mehrfach bearbeiteten Melodien ausgesprochene Verschiedenheit zeigen, so daß die Originalität jedes Bearbeiters sich frei entfalten konnte.

Zunächst unterscheiden wir zwei große Unterteilungen, und zwar homophone, accordische Begleitungen und als Gegensatz contrapunktisch polyphone.

Als kurzes Beispiel für den accordischen Satz diene: Malt's come down. (Beisp. 77)

Von den 45 verschiedenen Bearbeitungen zeigen 20 Melodien diesen einfachen Satz; als Grenzfall zum polyphonen hinneigend ist Gipsey's Round anzusehen: (Beisp. 78)

Von den 19 polyphon gehaltenen sind einige teilweise accordisch; aber dann sind die Stimmen trotzdem selbständig geführt; z. B. Hanskin (Beisp. 79)

oder sie sind polyphon und accordisch gemischt wie in Walsingham. (Beisp. 80)

Zum Teil sind sie rein polyphon; als Beispiel diene dieselbe Melodie in der Bearbeitung von Bull. (Beisp. 81)

Die dritte Art, diese Lieder auszustatten, besteht in accordischem Satz, der ausschmückende Spielfiguren in der Art von Verzierungen oder auch variierender Elemente zeigt. Finden wir diese in dem anonymen „Barafostus Dreame" (I, 72) in bescheidenem Maße angewendet, so wirkt die Bearbeitung desselben Liedes durch Tomkins fast überladen; zum Vergleich folgen zwei Takte aus den betreffenden Kompositionen:
Anonymus (Beisp. 82)

Tomkins (Beisp. 83)

In dem dritten, zu dieser Gruppe gehörenden Stück (I, 42) finden wir alle Elemente zu kunstvollem Satz vereinigt: Accordik mit wechselnder Stimmenzahl, polyphone Stimmführung und schließlich ausschmückende Figuren, die z. T. den Satz etwas schwülstig gestalten. Die Autorschaft dieser Bearbeitung, es handelt sich um die Melodie: „Goe from my window", ist strittig; denn es wird zwei verschiedenen Verfassern zugeschrieben, (I, 42) Thomas Morley, (I, 153) John Munday. (Beisp. 84)

Eine Ausnahmestellung nimmt betreffs der Ausstattung Byrd's „The Woods so wild" (I, 263) ein mit seinem Musettbaß, der formal während des ganzen Stückes beibehalten wird. (Beispiel 85)

Sicherlich liegen hier Einflüsse der damals üblichen Dudelsackmusik vor, die noch z. Zt. Bourgeons[10]) aus der Praxis erlernt wurde. Er berichtet darüber:

„On sçaura aussi que les paroles des airs à chanter n'ayant pû entrer dans les planches, je les ay renvoyées à la fin de cette seconde partie pour l'usage de ceux qui voudront joindre leurs voix aux accords de la Musette.

Je n'ai rien dit de l'accord des layettes du bourdon, parceque l'oreille seule les doit regler, qu'il est impossible de l'apprendre autrement que par la pratique, qui est beaucoup, plus facile que ne seroit l'intelligence, E l'application des règles que l'on prescriroi pour cela."

In „Histoire Abrégée De La Musique Ancienne et Moderne",

[10]) Verfasser von „Traité De La Musette", Lyon 1672, Zitat S. 4, Teil II.

(Paris 1827) von P. F. Olivier Auber wird diese Art zu musizieren gleichfalls erwähnt[11]): „Sous le règne de saint Louis il y avait encore des troubadours très — considérés même à la cour; cependant la mûsique n'était alors qu'une espèce de psalmodie qu'on accompagnait avec le tambour de Casques," ferner „. . . les musiciens du XIIIe siècle trouvaient cette marche excellente, et voici leur manière de s'exprimer: Qui veut déchanter (ils appelaient déchant ou discant un accompagnement quelconque) doit regarder, si le chant monte on avale (descend) et s'il monte, il faut prendre la double dote, c'est à dire l'unisson; el s'il avale nous devons prendre la quinte note (voyez le no 3 de la planche qui est à la fin de l'ouvrage). L'on a vu l'article des Moldaves et des Valaches, qu'ils préféraient cette marche de quintes à toute autre harmonie; et le manuscrit du XIIIe siècle prouve assez que notre harmonie à cette époque ne valait pas mieux. Plusieurs personnes reprochent à Gluck de prétendues quintes qu'elles disent exister dans sa partiton d'Armide. Si ces personnes connaissaient le diapason de chaque instrument, elles ne commettraient point cette erreur" (S. 38) woraus erhellt, daß sie noch lange Zeit Beliebtheit genoß.

Bedient sich Byrd hierbei eines primitiven Mittels, so greift Orlando Gibbons, um dieselbe, schwer zu harmonisierende Melodie auszustatten, zur Polyphonie, ein Beweis dafür, daß es, wie ich vorhin schon bemerkte, durchaus keine bindenden Vorstellungen für die Ausgestaltung dieser Lieder gab. (Beispiel 86)

Vergleichen wir diese beiden Sätze, so sehen wir, daß diese Melodie bei Byrd um 1590 sich tonal in zwei Kirchentönen bewegt. Gibbons, 40 Jahre jünger, ist sichtlich bemüht, daraus F-Dur zu machen. Für die letzten Takte muß er, da dieses geradezu unmöglich ist, darauf verzichten, und im früheren Verlauf der Melodie führt sein Bestreben dazu, den eigentümlichen Reiz der Urmelodie abzuschwächen.

Wenn wir nun näher untersuchen, ob sich aus der Art der Melodie ein Schluß auf ihre Ausstattungsart ziehen läßt, so kommen wir zu dem Ergebnis, daß der größere Teil der reinen Durmelodien homophon accordisch begleitet ist; im übrigen aber überschneiden sich die Gruppen.

Ob aber homophon accordisch oder polyphon angelegt, alle zeigen bereits eine klar ausgeprägte Tonalität, mit Ausnahme von zwei rein kirchentonartlich gehaltenen Melodien, das sind: „The Leaves bee greene" von Inglot, (hier steht am Anfang und am Ende ein G-Dur-Accord, während im Verlaufe des Stückes

[11]) S. 34 ff.

diese Tonart nicht auftaucht) und „The Maidens Song" von Byrd. (Beisp. 87)

Wie verhält es sich mit den Melodien, die zwei Tonarten angehören? Das vorhin angeführte „Woods so wild" läßt beide Begleitharmonien als Tonika erscheinen; ebenso „Put up thy Dagger". In „Loth to Depart" erhält die Anfangstonart schon im zweiten Takt dominantische Wirkung, und die Schlußtonart erscheint als Tonika. Umgekehrt ist es bei „Hanskin". Man ist am Schluß unbefriedigt, weil das Lied auf der Dominante aufzuhören scheint.

Im allgemeinen sind die Harmonien sehr einfach; wenn auch wenige sich auf den Wechsel von I, IV, V beschränken. Eigenartig ist das Fehlen der Subdomiante bei einigen dorischen Melodien; um so öfter finden wir ihre Parallele und ebenso reichlich die Tonikaparallele verwendet. Bei Durmelodien dagegen, finden wir die Neigung zur Subdominante stärker betont als die zur Dominante. Typische Beispiele sind dafür Byrd's „Gipsey's Round", „Malt's come down" und „St. Thomas Wake". Bei den zweiteiligen Liedern modulieren einige innerhalb des ersten Abschnittes, und schließen bereits wieder auf der Tonika, nun beginnt der neue Teil entweder ebenso, oder auf der Dominante; andere Melodien, deren erster Abschnitt dominantisch schließt, fahren so fort, oder kehren am Anfang zur Tonika zurück. In einigen Fällen werden aber ganz fremde Harmonien an diesen Einschnitten nebeneinander gestellt, und zwar schließt der 1. Teil auf der Dominante, so beginnt der neue mit der Parallele zur Tonika, (Beisp. 88)

„Why ask you" (II, 192)

oder wie in „Rowland"; auf D-Dur folgt unmittelbar F. (Beispiel 89 u. 90) (II,190)

Hatte ich vorhin darauf aufmerksam gemacht, daß die Anlage der Bearbeitung für jede Melodie frei gewählt wurde, so weise ich hier darauf hin, daß die Harmonisierung ebenfalls bei den einzelnen Meistern verschieden ist; Beispiel „Robin" von Farnaby (II, 77) und Munday (I, 66). Desgleichen erinnere ich an die verschiedenartige Ausgestaltung der Melodie „The Woods so wild" von Byrd und Gibbons. Ist die größere Anzahl der Lieder in bezug auf ihre Harmonisierung noch inmitten der Entwicklung, wenn auch gegenüber den Choralvariationen bereits viel mehr modern empfunden, so kann man innerhalb dieser Epoche keinen chronologischen Fortgang feststellen[12]); denn Giles Farnaby, der als Führer der letzten Stilphase anzusprechen ist, zeigt in mehreren Kompositionen verschiedene Anfangs- und Schlußtonart. (Rosasolis, Put up thy dagger,

[12]) Siehe oben S. 11.

Loth to Depart; Richard Farnaby, sein Sohn,[13]) in Hanskin). Das Schwanken und Schweben zwischen verschiedenen Tonalitäten bleibt also in England während der ganzen Blütezeit der Virginalmusik einem Teil der Liedbearbeitungen anhaften. Eines der besten Beispiele für streng harmonische Baßführung innerhalb der Liedvariation ist „Malt's come down": (Beisp. 90) Ganz ähnlich ist die in der „Galliarda to my Lord Lumley's Pavan": (Beisp. 92)

von der Van den Borren die Tatsache folgert, daß ein großer Teil der Virginalmusik bereits harmonisch konzipiert worden ist, was durchaus möglich sein kann, wenn man in Betracht zieht, daß 1601 die ersten Ariensammlungen mit Generalbaß in England erschienen.

Das Streben vom Choral zum Tanz läuft viel eher mit der zunehmenden Entwicklung des Harmoniegefühls parallel, als die Weiterbildung der einzelnen Gattung innerhalb der fortschreitenden Zeit.

Eigenartig ist das häufige Vorkommen von Querständen bei den Virginalisten in allen Gattungen und bei allen Meistern. (Beispiel 93)

Diese werden in den zeitgenössischen Kritiken keineswegs erwähnt, während Quinten- und Oktavparallelen dauernd getadelt werden. Höchstwahrscheinlich ist das aus der Übernahme aus der Vokalliteratur zu erklären; denn bei den englischen Madrigalisten finden wir solche und ähnliche Tonverbindungen auf Schritt und Tritt, und sie werden dort keineswegs als störend empfunden.

Wenden wir uns nun den Variationen zu, so fällt zuerst die Ungleichheit ihrer Zahl auf. Der erste Satz, das sogenannte Thema in unserer Zeit, ist stets unter die Anzahl der Veränderungen als Nr. 1 miteinbezogen, so daß die erste Andersgestaltung bereits mit Nr. 2 versehen ist. Durchschnittlich finden wir bei den Liedern 5—8 Veränderungen; als Mindestzahl 2 und einige Lieder, die nur eine Reprise nach jedem Teil zeigen wie die Tanzvariationen; dieser geringen Anzahl gegenüber haben wir von Farnaby zwei Stücke, von denen eins 19 mal, das andere 12 mal verschieden gestaltet ist. Bei Byrd hat „The Woods so wild" 14 Nummern und „John come kiss me now" 16; sein „Walsingham" zeigt 22 verschiedene Bildungen und wird noch übertroffen von Bulls gleichnamigem, das 30 Nummern aufweist.

John Ward[14]) berichtet darüber: „This tune, which begins, As

[13]) Im Fitzwilliam Virginal Book, II, 165 ist als Autor genannt: Richard Farnaby, sône to Giles Farnaby.

[14]) The Lives of the Professors of Gresham College, London 1740. S. 203 Anm. a).

I went bo Walsingham, was first composed by William Birde, with twenty two variations; and afterwards thirty others were added to it, at different times, by Dr. Bull." Demnach könnte der Wetteifer Anlaß für Bull gewesen sein, dieses Thema so reichlich zu bearbeiten.

Hatten wir als gemeinsames Merkmal aller Choralvariationen die Unversehrtheit des C. F. festgestellt, so finden wir bei den Liedvariationen gerade das Gegenteil. Nur in einer einzigen Bearbeitung „St. Thomas Wake" (I, 131) von Bull ist die Melodie unangetastet.

Nach Chappells Bericht wurde dieses Lied, wahrscheinlich seinem Text gemäß, zu Wallfahrten verwendet, so daß seine in gewissem Sinne kirchliche Bestimmung die exponierte Behandlung des C. F. wie auch die besondere Art der Ausstattung, auf die ich später noch zu sprechen kommen werde, erklärt. Dieselbe Komposition erscheint jedoch in der „Parthenia" unter dem Titel „Pavane St. Thomas Wake" und ist mit anschließender Umbildung als „Gaillarde St. Thomas Wake" ein vortreffliches Zeugnis für die vielartige Verwendbarkeit des damaligen musikalischen Gutes. Aber auch die Auflösung der Melodie ist nur zweimal vertreten, und eine Einteilung in melodische, harmonische und polyphone Variationen ist kaum durchführbar.

Van den Borren, der in seinem Buche: „Les Origines de la musique de clavier en Angleterre" eine solche versucht hat, sagt selbst darüber (S. 133 f.)

„Les exemples suivants sont trés démonstratifs a cet égard. Dans les variations de Byrd „The Woods so wild" l'on a affaire, en principe, au type polyphonique. Pourtant, certains passages se rattachent a l'espèce mixte mélodico-harmonique. Dans les variations purement mélodiques „Quodling's Delight" de G. Farnaby, l' une des Variations emprunte le procède polyphonique. Dans „Up tails all", du meme maître, on observe des tendances à la variation harmonique, bien que, prise dans so ensemble, cette série de variations se rattache au type mélodique. Il arrive aussi que dans des variations purement harmoniques, il entre des elements mélodiques et polyphoniques: ainsi dans „A Galliard Ground" de Inglott. Enfin dans le type mixte de la variation mélodico-harmonique, qui est pourtant le plus constant de tous, on constate parfois l'intervention fugitive du type polyphonique: ainsi dans „All in a garden greene", de Byrd, où le thème passe à l'alto dans l'une des variations;"

Zu näherer Betrachtung wende ich mich den Kompositionen Byrds zu. Seine im Fitzwilliam Virginal Book vorhandenen 14 Bearbeitungen zeigen eine allmähliche Steigerung der

Technik, die bei Aston anknüpfend, bis zur virtuosen Brillanz Bulls oder zu den technischen Spitzfindigkeiten Giles Farnabys reicht.

Das erste Stück in dieser Entwicklung, direkt an Astons Kunst anschließend, ist „Malt's come down" (II, 166). Stellt Astons Hornpipe Skalenpassagen über musetteartigem Baß dar, so finden wir bei Byrd „Skalenpassagen zu fester Harmonie". Im Wesen dasselbe; der Unterschied ist rein äußerlich, zeitbedingt. Ob diese einfache Gestaltung bei Byrd eine beabsichtigte ist, oder ob sie als erster Versuch in der Variierung einer so kurzen Durmelodie so primitiv ausfiel, ist schwer zu entscheiden.

Sehen wir diese einfache Komposition näher an, so stellen wir fest: bei Nr. 2 Erweiterung der Melodie über kaum veränderter Harmonie durch Einfügung von Quintskalen; in Nr. 3 Auflösung der Melodiestimme in Passagen in Viertelnoten; in Nr. 4 die Umkehrung, d. h. die drei Oberstimmen zeigen die unveränderte Harmonie und der Baß ist in Viertelbewegung aufgelöst; in Nr. 5 gehen 2 Stimmen in Vierteln, der unterste Baßton bleibt erhalten; die Nummern 6 und 7 sind analog 3 und 4 gebildet, nur in flüssigerer Achtelbewegung. Nun folgt Nr. 8 mit Passagen in beiden Händen, die Harmonie ist ebenso wie die Melodie latent; die Schlußnummer (9) steht durch ihre mehr accordische Haltung mit den imitatorischen Ansätzen abseits der hier sich steigernden Bewegung.

Im Gesamtstück haben wir sowohl Auflösung der Melodie als auch in zwei Variationen Änderungen der Harmonie, in Nr. 8 sogar ihre Auflösung. Wir können also einen einheitlichen Gesichtspunkt in der Variierung nicht erkennen; dies ist ein Charakteristikum der englischen Liedvariation. Herrscht in einigen Bearbeitungen die Umbildung der Harmonie vor, in anderen die der Melodie, und sind wieder andere mehr polyphon angelegt, so ist keines der Prinzipien streng durchgeführt, sondern überall tritt das Streben nach Abwechslung als neu bildende Kraft entgegen.

Christopher Simpson[15]) drückt dieses 100 Jahre später noch in seiner Forderung aus: „Die Veränderung ist das, was hauptsächlich gefällt; die beste „Division" der Welt, immer beibehalten, würde dem Hörer lästig (ermüdend) werden, und aus diesem Grunde mußt du deine „Division" so setzen und zusammenfügen, daß der Wechsel von einer zur anderen neue Aufmerksamkeit erheischt".

Versuchen wir die 14 Bearbeitungen von Byrd irgendwie einzuordnen, so können wir vom Standpunkt der Technik aus deutlich drei Gruppen bilden:

[15]) The Division Violin, 1759, London, S. 56, 2. Ausgabe.

a) einfache:

unter das Thema sind schlichte Accorde gesetzt, meist nur I, IV, V.

Die Variationen zeigen nur die Anwendung von Skalenpassagen, ganz geringe Ansätze zu motivischen Bildungen sind da; (II, 166; II, 186; II, 184)

b) mittlere:

Im Thema finden sich Ansätze einer Gegenstimme oder der Imitation;

Die Variationen bringen die einzelnen Variierungselemente in den verschiedensten Formen in geschickter, aber übersichtlicher Art, meist hintereinander;

c) kunstvolle:

Schon das Thema ist reich bearbeitet;

und die Veränderungen zeigen die Anwendung der komplizierteren Formen der Variationsmittel; daneben die einfacheren in gesteigerter oder schwierigerer Verwendung.

Als einzige Ausnahme in dieser Einteilung ist Byrds „Jhon come kiss me now" (I, 47) zu nennen, dessen Thema äußerst einfach ist, das aber wegen seiner Variationen unter die letzte Gruppe zu zählen ist.

Ist das vorhin beschriebene „Malt's come down" ein sehr schönes Beispiel für die abwechslungsreiche Anwendung eines einzigen Variationselementes, so ist noch besonders zu beachten, daß in ihm jede einzelne Nummer durch die Anwendung nur einer Veränderungsart ein einheitliches Gepräge zeigt. Dieses ist in den beiden anderen Kompositionen, die zur selben Gruppe gehören, nicht der Fall. Wir finden hier wiederholt den Versuch, an Stelle gleichmäßiger Skalen-Auf- und Abwärtsbewegung motivische Bildungen zu setzen und damit zu arbeiten, aber es bleiben Versuche, die meist wieder in Passagenbewegung einmünden oder, wie in Nr. 2 von „Callino Casturame", zum einfachen Satz des Themas zurückkehren. Ähnlich angelegt sind zwei Variationen, die als Grenzfälle zur 2. Gruppe zu betrachten sind. Auch hier sind die einfachen Mittel: Achtelpassagen, Anwendung eines tonumschreibenden oder kurzen Skalenmotivs und die Auflösung des Dreiklangs in gleichmäßige Achtelbewegung sozusagen planlos verwendet; d. h. sie tauchen bald hier bald dort auf, ihr alleiniger Zweck ist Auszierung der Melodie und Belebung des accordischen Satzes. (II, 190 und II, 292).

Etwas anderes zeigt „Fortune" (I, 254). Finden wir hier in Nr. 2 nur Achtelbewegung als variatives Element, so ist diese jedoch stellenweise von geschickter melodischer Führung und

ihre kurzen Phrasen werden nacheinander von einer zweiten Stimme fast getreulich imitiert. In Nr. 3 herrscht motivische Arbeit; anfangs einfach in der Oberstimme, nichts anderes als eine Umspielung der Melodietöne darstellend, dann wird es aber von einem neuen abgelöst, das auch nur zweimal erscheint. Wieder tritt ein neues auf, dessen Imitation eine Steigerung versucht, die aber am Anfang des neuen Teiles zurücktritt vor schlichter Achtelbewegung. Aus dieser bildet sich ein letztes Motiv und dessen Imitation erfolgt in der Mittelstimme so schnell, daß eine Verhakung entsteht, als deren Ergebnis Sextenfolgen den Abschluß bilden. Nr. 4 weicht wieder ganz ab; eine Stimme zeigt ständig auf- und niedereilende Sechszehntel untermischt mit Trillern in Zweiunddreißigsteln; den anderen Stimmen liegt entweder die Wahrung der Melodie oder Harmonie ob.

Hier erkennen wir deutlich die Anwendung eines eigenen Variationsmittels in jeder Nummer. Diese Anlage möchte ich als Reihung bezeichnen.

Eine zweite Art der Reihung entsteht, wenn die in einer Nummer vorhandenen Mittel in der darauffolgenden ganz genau so auftreten, daß die Unterschiede rein diasthematisch sind. (I, 258 : 4, 5); (I, 214 : 4, 5).

Daneben gibt es eine Anlage, in der die einzelnen Nummern kettenmäßig verbunden sind, d. h. jede Nummer zeigt ein neues Prinzip, aber so, daß die Scheidung schon innerhalb der vorigen eintritt, sei es am Beginn des letzten Teiles, oder kurz vor dem Schluß. Ein gutes Beispiel für diese Art ist „All in a garden green" (I, 411).

Zeigt Nr. 2 nur Verbindungsnoten sowohl in der Melodie als auch in der Begleitung, die aber zum Schluß hin, kleine Figuren bildend, fast motivisch wirken, so beginnt die dritte Nummer mit Motivtechnik, die ungefähr in der Hälfte der Melodie durch Sechszehntelpassagen in der Oberstimme abgelöst wird. Nr. 4 nimmt diese Passagen in die Unterstimme, was im letzten Takt der vorigen Variation bereits vorbereitet wurde; und im Verlaufe dieses Teiles wechseln sie bald oben bald unten; das führt zu motivartiger Formung dieser Passagen in Nr. 5. Meist kommen beide Arten der Anlage innerhalb einer Liedbearbeitung vor und dadurch entstehen in einigen Variationen direkt zusammenhängende Gruppen oder Komplexe; „The Woods so wild" (I, 263) zeigt in seinen einzelnen Variationen folgende Anordnung:

das Thema, Melodie in der Oberstimme, hat schlichten Musettebaß; in Nr. 2 bleibt die Melodie oben, erhält aber accordisch harmonische Begleitung, mit Ansätzen zu Gegenstimmen, in der Art wie andere Melodien zum ersten Mal ge-

setzt sind. In Nr. 3 liegt die Melodie im Alt mit Musettebaß wie Nr. 1.

Dieses wäre die erste Gruppe; Reihung liegt vor. Hat der Meister für dieses Lied eine eigentümliche Begleitung gewählt, so zeigt er in der zweiten Nummer, wie man sie in herkömmlicher Weise ausstatten würde. In Nr. 3 geht er einen Schritt weiter: er legt sie in den Alt, aber verwendet dazu den simplen Musettbaß.

Jetzt beginnt die Variierung mit den technischen Mitteln: In Nr. 4 ist die Melodie latent; Motivik herrscht; d. h. ein Motiv wird in verschiedenen Stimmen hintereinander gebracht, zum Schluß hin ist es bereits etwas abgeändert und wird mit neuer geringer Veränderung in Nr. 5 benutzt, ungefähr in der Hälfte aber durch ein neues ersetzt, das fast wie die Umkehrung des vorigen aussieht und sich durch Abschwächung des prägnanten Rhythmus als auch durch größere Ausdehnung der Skalenpassage annähert. Das bedeutet aber bereits die Überleitung zu Nr. 6, in der die Oberstimme Achtelpassagen hat, die Melodie aber z. T. unversehrt erklingt; erst im letzten Takt geht die Bewegung in eine Unterstimme, wo sie in Nr. 7 beibehalten wird, während die Melodie jetzt oben liegt. Bis hierher reicht die zweite Gruppe, deren Nummern alle kettenartig verbunden sind; vom ruhigen Motiv ausgehend steigert sich die Bewegung in den einzelnen Abschnitten, durchgehende Achtel bilden den Abschluß. Nachdem diese sowohl oben als auch unten aufgetreten, muß etwas Neues kommen, und nun sehen wir den Meister wieder zu motivischer Arbeit greifen. Zuerst sind ruhige Viertel verwendet, in Nr. 9 bereits wieder Achtel, die in den beiden Schlußtakten die passagenartige Achtelmotivik von 10 vorbereiten.

Brachte er in der vorigen Gruppe jetzt darauffolgend die Achtelpassagen in der Unterstimme, so beginnt er hier nochmals von neuem. Wir stellen also ein dreimaliges Anschwellen der Bewegung fest. Ich stelle zum Vergleich die Motive, die das bewirken, nebeneinander: (Beisp. 94, 95, 96, 97, 98, 99)

Wir finden in den späteren Motiven das Bestreben nach Leichtigkeit ausgedrückt.

Denselben Zug, das Anschwellen der Bewegung und das Streben nach Flüssigkeit, erkennen wir bei „The Carman's Whistle" (I, 248) innerhalb jeder Variation; d. h. diese beginnen mit Ausnahme von Nr. 6 alle accordisch oder mit ruhigen, polyphon geführten Gegenstimmen und zeigen zum Schluß hin in irgend einer Stimme Achtel, entweder in kurzen Motiven, oder längere Skalen bildend. Erst die vorletzte Nummer läßt die Ansätze zu vollem Durchbruch kommen, stellt also das Maximum der Bewegung dar. Daneben läuft die Entwicklung der Leich-

tigkeit oder Glätte innerhalb der Großform, die, bei Nr. 2 beginnend, stetig anwächst bis Nr. 5; Nr. 6 steht abseits dadurch, daß es weder Accordik noch polyphone Anlage zeigt wie alle übrigen, sondern nur Versetzung eines tonumschreibenden Skalenmotivs, keineswegs aber Steigerung der in Nr. 5 bereits erlangten Bewegung darstellt.

In Nr. 7 ist die übliche Anlage wieder aufgenommen; accordisch, aber in relativ hoher Lage beginnend, entsteht schnell Bewegung, die zu Nr. 8 überleitet; also in der Gesamtform nur ein zweimaliges Emporstreben.

Das Gleiche ist in „O Mistris Myne" (I, 258) der Fall, Steigerung bis Nr. 4, dann mit Gegenstimmen beginnend läuft sich 5 wieder ein und schon wird Schluß gemacht.

Eine Steigerung des vollständigen accordischen Satzes aber mit selbständiger Stimmführung strebt „Sellinger's Round" (I, 248) an. Haben wir in Nr. 2 nur geringe Änderungen der Harmonie als auch der Melodie (welche beide ganz gleich stark sind), so zeigt Nr. 3 anfangs nur größeres Hervortreten der Gegenstimmen im accordischen Satz, zum Schluß aber bereits belebende, tonumschreibende Motive, die zur Achtelbewegung in 4 führen. In Nr. 5 erscheint die Melodie in der Mittelstimme. Die Ausstattung dieses Teils ist nicht einheitlich: sowohl einfache Accorde als auch motivische Versuche und kurze Passagen lösen einander ab, es scheint, als ob zu gunsten der Durchführung der Melodie die einheitliche Anlage der Umkleidung zurückgedrängt wird. Den Höhepunkt der Bewegung bringt Byrd schon in 6, wendet sich dann in den letzten Nummern dem accordischen Satz zu, der, in 7 einfach beginnend, in Nr. 8 stark polyphones Gepräge hat.

Genau so regellos wie dieses Stück sind auch die zur dritten Gruppe gehörenden angelegt. Der Unterschied liegt nur auf dem Gebiet der Technik. Ich habe für die Bestimmung der Grenze die Anwendung komplizierter Rhythmen gewählt.

Eine Sonderstellung nimmt fast immer der Schlußsatz ein. Kontrastiert er in den meisten Bearbeitungen nach leichter, flinker Passagenbewegung durch die Wucht reicher, klangvoller Accorde mit selbständiger Stimmführung, wie in I, 258; I, 263; I, 214; I, 411; so kommt es auch vor, daß er umgekehrt zu der vorletzten, stark polyphonen, überladenen Variation durch stimmliche Reduzierung verfeinert wirkt und durch Imitation oder motivisches Geranke, selbst durch Verzierungen reizvoll gestaltet ist (I, 248; I, 47; I, 67).

Eine Ausnahme in dieser Beziehung bildet „Fortune", das im Schlußsatz die Sechszehntelpassagen als Gipfel der Bewegungssteigerung zeigt.

Blicken wir noch einmal auf die 14 Bearbeitungen zurück, so sehen wir eine geradaufsteigende Entwicklungslinie von den ersten Versuchen in der Variierung, die sich auf Auflösungen in Passagen und Tonumschreibungen beschränkte, dann zur einheitlichen Anwendung eines Variationsprinzips vordrang, gliedernd den Thema- und Schlußsatz kontrastierend gestaltete und zur Anwendung neuer Mittel gelangte, mit deren Eigenart später wieder Gruppen oder Komplexe bildete und so kunstvolle Gebilde schuf.

Diese Entwicklung chronologisch zu binden, ist nicht durchaus berechtigt; es wäre gut möglich, daß das zur 1. Gruppe gehörende „Malt's come down" ziemlich spät entstanden ist; dafür sprechen:

1. die einheitliche Gestaltung jeder einzelnen Variation,
2. die zunehmende Steigerung der Bewegung,
3. der Kontrast, in dem der letzte Satz mit seiner ruhigen Accordik zu der Bewegung der letzten Variation steht.

Ebenso abseits steht „Fortune" (I, 254); im übrigen aber glaube ich nicht fehl zu gehen in der Annahme, daß die Entwicklung der Technik mit der Entstehung dieser Gruppen sich deckt, so daß das Jahr 1590, in dem das zur zweiten Gruppe gehörende „The Woods so wild" entstanden ist, als mittlere Schaffensperiode bei Byrd anzusehen ist.

Von dem fast ein Lebensalter jüngeren Bull haben wir im Fitzwilliam Virginal Book nur drei Kompositionen dieser Gattung. Wie oben erwähnt, nimmt die Bearbeitung des „St. Thomas Wake" unter den Liedvariationen eine Ausnahmestellung ein durch die unversehrte Erhaltung des C. F.. Dieser liegt in allen Variationen in der Oberstimme und erhält meist nur einen Kontrapunkt in kleineren Werten. (In Nr. 2 Achtelgänge mit darunterliegenden Baßtönen; in Nr. 3 wird diese aufgenommen, dann löst diese Achtel eine motivische Baßfigur ab, in Nr. 4 Sechszehntelpassagen trillerartig, in Nr. 5, der letzten Nummer, eine oder zwei Gegenstimmen in Viertelnoten). Was dieses Stück sowohl von den Lied- als auch von den Choralvariationen unterscheidet, ist die Isolierung des C. F. Nur in dem vorhin beschriebenen 2-stimmigen „Veni" fanden wir dasselbe, jedoch nur mit einer Auszierungsart versehen, während hier Abwechslung eintritt.

Zwei Möglichkeiten finden sich, diese Eigenart zu erklären, und zwar: 1. daß es dem geistlichen Text entsprechend, auch für Orgel verwandt werden konnte, sodaß die Notierung der Melodie in langen Werten Sinn erhält, analog den Choralbearbeitungen, oder, 2. es könnte für praktischen Gebrauch

gedacht sein, so daß die Melodie als Führer, zwecks Klarheit und Deutlichkeit isoliert wurde.

Betrachten wir nun Bull's zweite Liedvariation „The Spanish Pavan", so fällt zunächst die große Ähnlichkeit dieses Stückes mit der „Pavana italiana" von Cabeçon ins Auge. (Es handelt sich hierbei um die Bearbeitung derselben Melodie).

Ich stelle das Schema der Anlage beider Kompositionen nebeneinander:

Cabeçon:	Bull:
	2. motivisch,
2. die Melodie in Achtelpassagen, aufgelöst,	3. die Melodie in Achtelpassagen aufgelöst,
3. Achtel unten, die Harmonie oben,	4. Achtel unten, die Harmonie oben,
4. accordischer Satz,	5. Achtel in zwei Stimmen, auf beide Hände verteilt,
5. Achtel unten, nicht mehr reine Passagen,	6. erst 2stimmige Viertel, dann Achtel oben,
6. Achtel in 2 Stimmen auf beide Hände verteilt,	7. Achtel unten; oben Viertel,
	8. accordischer Satz.

In der Anwendung der variativen Mittel stimmen sie, wie hier ersichtlich, z. T. überein, der Unterschied beruht also erstens auf der Hinzunahme neuer Elemente, zweitens auf der Art der einzelnen Mittel.

Als Vergleichsbeispiel diene ein Teil aus dem accordischen Satz. Beschränkt sich Cabeçon darauf, die Mittelstimme zu punktieren, damit Sextengänge verdeckt werden und der Satz voller erscheint, so sucht ihn Bull durch Hinzunahme neuer Harmonien interessanter zu machen: (Beisp. 100, 101)

Der dritte Unterschied, die schnellste Bewegung in der Schlußnummer bei Cabeçon, während Bull bereits mit ruhigem, accordischem Satz schließt, ist als ein zufälliger anzusehen; denn in vielen anderen „Differenzias" von Cabeçon finden wir zum Schluß auch schon ein Abdämmen der Bewegung, so daß unklar ist, ob dieses Prinzip, ursprünglich von Cabeçon übernommen, den Engländern als Anregung diente, den Schlußsatz so ruhig zu gestalten, um darin ihre Fähigkeit in polyphoner Stimmführung bezw. gesteigerter Klangfülle zu erweisen, oder ob der häufig auftretende accordische Schlußsatz aus dem Bestreben nach neuen harmonischen Verbindungen erwuchs, verbunden mit dem bereits erwähnten Kontrastprinzip.

Infolge dieser großen Ähnlichkeit wird wahrscheinlich, daß Bull Cabeçons Komposition gekannt hat und durch sie in seiner Bearbeitung beeinflußt worden ist.

Beide bisher besprochenen Stücke von Bull stehen außerhalb der Entwicklung, die wir bei Byrd festgestellt haben. Ihre Weiterführung bedeutet hingegen die Bearbeitung des „Walsingham". Bei der letzten Stufe von Byrd anknüpfend, entfaltet er in vollstem Maße seine Fähigkeiten

I. in der Erfindung neuer Motive, (Beisp. 102 u. 103)
das letzte in seiner konzisen Art, echt cembalomäßig, aus dem Instrument erwachsen, kokettiert mit dem kurzen Ton,

II. bringt er bis dahin schon benutzte Variationselemente in ganz anderer Gestalt und Verwendung, z. B. motivische Arbeit. (Beisp. 104 u. 105)

Bei Bull ist alles leichter, spielerischer geworden, außerdem bemerken wir das Streben nach vollerem Klang. Ebenso deutlich wird dieses in der verschiedenen Art der Dreiklangsarbeit der beiden Meister. Das folgende Beispiel, das zum Vergleich wegen der allzu großen Verschiedenheit fast ungeeignet erscheint, zeigt bei beiden Meistern ihr technisches Können am selben Prinzip, aber in ganz anderer Art. (Beisp. 106 u. 107) Wie in diesem letzten Beispiel für Byrd das Lineare charakteristisch ist, für Bull dagegen der reiche, rauschende Klang und die virtuose Bewegung, so ist es auch in ihrem Gesamtschaffen. Schon bei der Besprechung der Choralvariationen habe ich darauf hingewiesen, daß die Imitation bei Byrd noch im Vordergrund steht, während sie bei Bull nur für kurze Strecken auftaucht. Wir finden sie in Byrd's Liedvariationen wesentlich mehr zurückgedrängt, aber doch noch vertreten, sogar einige Male in Kanonform, während sie bei Bull's „Walsingham"-Bearbeitung gar keine Rolle mehr spielt.

Byrd's Motivtechnik beruhte darauf, daß ein Motiv auf verschiedenen Tonstufen (bezw. in verschiedenen Stimmen) nachgespielt wurde; bei Bull ist diese Art nur zweimal innerhalb der 30 Variationen anzutreffen, das erste Mal so einfach, daß es auch von Byrd sein könnte, das zweite Mal in so geschickter Verkettung, daß der ganze Satz polyphones Gepräge erhält.

Größtenteils bringt er seine neuartigen Motive in einer Stimme kontinuierlich hintereinander und gestaltet dadurch den ganzen Teil einheitlich variativ aus. Suchen wir bei ihm die bei Byrd vorhin aufgezeigte Gruppenbildung innerhalb der Gesamtform, so finden wir sieben Nummern derart zusammengeschlossen, und zwar Nr. 8 und 9 durch übernommene Sechszehntelpassagen, Nr. 20 und 21 durch rhythmische Verwandtschaft, dann 22, 23, 24 durch Tonleiterpassagen in einer Stimme, während die übrigen Stimmen die Melodie oder die Harmonie angeben. Alle anderen stehen zusammenhanglos, anscheinend

planlos nebeneinander, dem augenblicklichen Einfall ihre Entstehung verdankend.

Ging Byrd von der Motivtechnik oftmals in Achtelpassagen über, so greift Bull in ähnlicher Art zur Sechszehntelpassage (also Steigerung der Bewegung an und für sich), und zwar wendet er diese meist in motivischer Formung an, oder er bringt die in der damaligen Technik ganz neuen Accordbrechungen. Der tiefer liegende Unterschied in der mannigfaltigen Bearbeitung derselben Melodie seitens der beiden Großmeister liegt darin, daß Byrd den Hauptzweck in der Andersgestaltung der Ausstattung erblickte, während Bull darin eine Gelegenheit fand, sein technisches Können zu zeigen.

Unter G i l e s F a r n a b y's Liedvariationen treten zwei Typen hervor; im ersten wird Wert auf grundlegende Abwechslung gelegt; ähnlich wie bei Bull wird oftmals ein charakteristisches Motiv in den einzelnen Nummern durchgeführt, genau auf einen Abschnitt beschränkt, ohne Beziehung zu den benachbarten Teilen; das beste Beispiel „Up Tail's All" (II, 360). Zahlreich sind die Umbildungen der zu dieser Gruppe gehörenden; so zeigt das oben genannte 19 Nummern, „Rosasolis" (II, 148) 12, „Put up the dagger, Jemy" (II, 72) 8, die beiden letzten „Woody Cock" (II, 138) und „Tell me Daphne" (II, 446) je 6. Die Melodie erfährt dieselbe Behandlung wie bei Bull; z. T. erhalten, z. T. aufgelöst und z. T., aber relativ selten, wandernd.

Bei dem zweiten Typus ist virtuose Bewegung das Hervorstechende, und zwar in Form von Passagen, Dreiklangsbrechungen oder Trillerfiguren. Die Melodie liegt, wenn sie rein erhalten ist, z. T. ganz einfach in der Oberstimme, z. T. ist sie von Figurenwerk stark umspielt, bisweilen geht sie für 1 bis 2 Takte in eine Mittelstimme oder sogar in den Baß (II, 21) oder sie wird latent; selten ist aber eine dieser Behandlungsweisen innerhalb einer Variation durchgeführt, sondern Hauptwert ist die Aufrechterhaltung der Bewegung.

Dieses ist das Charakteristikum der Farnaby'schen Liedvariationen.

Die dem letzten Typus angehörenden Bearbeitungen zeigen weniger Variationen, jedes von den 5 Stücken weist eine andere Zahl auf: „Mal Sims" (II, 447) hat nur eine Reprise, „Daphne" (II, 12) zwei Nummern; „Wy aske you" (II, 462) drei, „Quodling's Delight" (II, 19) 4, „Bony sweet Robin" (II, 77) 5.

Als Zwischenglieder dieser beiden Typen sind „Pawle's Wharf" (II, 17) und „Tell me Daphne" anzusehen. In technischer Beziehung zeigen alle diese Stücke ungefähr dieselbe Stufe, abseits steht das bisher noch nicht erwähnte „Tower Hill (II, 371), das aber in seiner ganz einfachen Art — die Variierung in der

Reprise beruht nur auf der Hinzunahme einiger Verbindungstöne, oder geringer Tonumschreibungen — aus dem Gebiet der eigentlichen Variation ausscheidet.

Verglichen mit der Technik der beiden anderen Großmeister, finden wir Farnaby in vielen Punkten mit Bull verwandt, z. B. in der Erfindung ganz knapper, konziser Motive; ferner zeigt auch er Freude am rauschenden Klang, zu deren Befriedigung er vor hohen spieltechnischen Schwierigkeiten nicht zurückschreckt, z. B. Ausstattung der in der Oberstimme liegenden Melodie durch zweistimmige Sechszehntelpassagen. (Beisp. 108 u. 109)

In dieser Beziehung kommt er Bull gleich, übertrifft ihn jedoch in einigen rhythmischen Experimenten.

Die Gegenüberstellung von 2 : 3 fanden wir bereits bei Byrd; Bull zeigt sie ebenfalls und bringt punktierte Triolen. Farnaby geht nun noch einen Schritt weiter, in dem er punktierten Triolentakt mit geraden Vierteln kombiniert; zum Vergleich diene folgende Stelle: (Beisp. 110 u. 111)

Abgesehen von solchen technischen Spitzfindigkeiten, die nur bei Farnaby in jener Zeit zu finden sind, liegt der Gradmesser zunehmender Entwicklung auf dem Gebiete der Bewegung. Erhielt die Sechszehntelbewegung erst in Byrd's dritter Gruppe einige Bedeutung, so war ihre Anwendung auch da noch sehr mäßig, während sie bei Bull in mehr als der Hälfte seiner Variationen verwendet ist und bei Farnaby die Hauptrolle spielt, woselbst sie sehr häufig sogar schon im sogenannten Thema charakterisierend auftritt.

Von den übrigen Liedbearbeitungen (es sind zu wenige, um aus ihnen noch wichtige Schlüsse ziehen zu können; außerdem einige noch anonym) sei nur erwähnt, daß diejenigen, die von älteren Meistern herrühren, mehr polyphon gehalten sind; z. B. „The Leaves bee greene" von Inglot; oder, wenn sie bereits accordisch und mit den neuen technischen Mitteln ausgestattet sind, so zeigt keine Teilvariation einheitliches Gepräge, sondern alle Mittel sind durcheinander verwendet, z. B. „Barafostus Dreame" von Tomkins; wohingegen die jüngste Generation dahinstrebt, jedem Abschnitt, durch Anwendung und Durchführung eines einzigen Variationsprinzips, ein einheitliches Gepräge zu geben: Orlando Gibbons „The Woods so wild". (I, 144) Betrachten wir im Anschluß hieran Sweelincks Liedvariationen, so erkennen wir sehr bald, daß er nicht die jüngsten Meister zum Vorbild nimmt und in deren Richtung weiterschafft, sondern vielmehr an Bull anknüpft. Bei ihm ist weder die Einheit innerhalb der Großform gewahrt, noch innerhalb des einzelnen Abschnittes. Sehr oft von Takt zu Takt das eben gewählte belebende Element aufgebend und sich neuen Figuren oder

Umspielungen zuwendend, hat er aber die Eigenart, die Melodie fast immer rein zu erhalten, was ebenfalls wieder an Bull erinnert. Seine Variierungskunst ist, um sie mit einem Worte gegenüber den Virginalisten zu charakterisieren, „kleingliedriger" als die der jüngeren englischen Meister, die entweder einheitliche Gestaltung innerhalb des Einzelabschnittes anstreben, oder wie Farnaby im 2. Typus durchgehende, fortlaufende Bewegung an hand gegebener Harmonien zu entwickeln suchen.

Bleiben die Variationsbestrebungen der Engländer gerade bei den jüngeren Meistern (bei Byrd ist es nicht so der Fall) sehr leicht erkennbar, und sind ihre variativen Elemente, die zur Bearbeitung herangezogen werden, leicht vom eigentlichen Satz zu isolieren, so verwachsen bei Sweelinck Variationsobjekt und ausschmückende Elemente zu einer Einheit, die durch diese kurzatmige Abwechslung, die wir bei ihm vorfinden, allein geschaffen werden kann.

Ich wende mich nun in einem folgenden Kapitel den Tanzvariationen zu.

V. Kapitel: **Die Variation in den Tanzformen der Virginalmusik.**

In dem Fitzwilliam Virginal Book sind 39 Pavanen und 37 Galliarden enthalten. Von diesen gehören 20 suitenmäßig zusammen; worauf sich diese Zusammengehörigkeit bezieht, werde ich später besprechen. Zunächst möchte ich die Verteilung auf die verschiedenen Autoren näher ins Auge fassen. Von Byrd's 25 Tänzen (13 Pavanen und 12 Galliarden) sind 20 paarweise zugeordnet, während von Bull's 16 Tänzen nur sieben paarweise verwandt sind. Bei ihm tritt die Bevorzugung der Galliarde zutage; denn von den 16 Tänzen sind fünf Pavanen und elf Galliarden. Wie dieses in der Gesamtsumme deutlich wird, so auch im Einzelnen; denn es gibt von ihm zu einer Pavane zwei verwandte Galliarden. Vielleicht ist seine gesteigerte Virtuosität Grund gewesen, die ruhig, gravitätisch angelegte Pavane zurückzudrängen und der übermütigen Galliarde sich zuzuwenden.

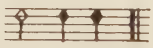
Während einige Meister z. T. zugeordnete, z. T. isolierte Tänze schreiben, haben wir von Morley, Richardson und Warrock nur zugeordnete, von Gibbons, Tomkins, Pierson aber nur isolierte. Dieses als Kennzeichen einer jüngeren Generation anzusehen,

wäre sehr gewagt, obwohl das Verhalten Farnaby's gegenüber den Tanzkompositionen diese Vermutung bestätigt.

Von ihm haben wir 6 Pavanen und zwei Galliarden, die keineswegs Beziehungen untereinander aufweisen, die Isoliertheit jedes Tanzes können wir also feststellen; befremdend ist aber das starke Übergewicht der von Bull merklich zurückgedrängten Pavane. Sehen wir uns aber die Gestaltung der einzelnen Tänze bei den verschiedenen Meistern genauer an, so stellen wir fest, daß die Pavane von Byrd bis Farnaby eine grundlegende Wandlung erfährt.

Was war die Pavane zu jener Zeit? Leider fließen die Quellen über die Tänze in jenen Tagen sehr spärlich und drängen gegebenenfalls die Besprechung der Musik vollkommen in den Hintergrund.

In Arbeaus „Orchésographie"[1]) 1589 lesen wir darüber:

„Die Pavane ist leicht zu tanzen, weil man nur zwei „Simples" und einen „Double" nach vorwärts und ebensoviele zurück zu machen hat. Sie wird im zweiteiligen Takt gespielt. — Das Tamburin und die anderen Instrumente machen also acht Schläge und Takte für das Vorwärts- und ebensoviele für das Zurückgehen:

Die Pavanen werden von Hoboen und Posaunen gespielt, was man den großen Tanz nennt, und zwar so lange, bis die Tanzenden den Saal 2—3 mal umschritten haben —".

Diese Ausführung besagt in musikalischer Hinsicht nur, daß die Pavane aus geradtaktigen Achttaktgruppen aufgebaut ist und daß sie von Bläsern ausgeführt wird.

Etwas eingehender beschreibt Morley[2]) diesen Tanz. Nachdem er die Phantasie als die bedeutendste und wichtigste Art der Musik, die ohne übernommene Melodie gearbeitet ist, hingestellt hat, und zwar wegen der vollkommenen Freiheit, die dem Komponisten alles gestattet, außer die Weise zu ändern und die Tonart zu wechseln, wendet er sich der Pavane zu. „The next in grauitie and goodnes vnto this is called a pauan, a kind of staide musick, ordained for graue dauncing, and most commonly made of three straines, whereof everie strain is plaid or sung twice: a straine they make to contain 8, 12, or 16 semibriefs as they list, yet fewer then eight I haue not seene in any pauan. In this you may not so much insist in following the point as in a fantasie: but it shal be enough to touch it once and so away to some close. Also in this you must cast your musicke by

[1]) Neudruck von Laure Fonta, Paris 1888, S. 28 ff.

[2]) A Plaine and Easy Introduction to Practical Music, London 1597, S. 206.

foure: so that if you keepe that rule it is no matter how manie foures you put in your straine: for it wil fall out wel enough in the end; the art oft dancing being come to that perfection, that everie reasonable dancer wil make measure of no measure, so that it is no great matter of what number you make your straine". Hier erfahren wir Näheres über die formale Anlage. Dem Komponisten ist reichlich Spielraum gelassen, betreffend der Länge der Abschnitte, als auch der Anzahl derselben, wichtig ist jedoch, daß jeder Teil aus Viertaktgruppen besteht. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die 39 Pavanen, die im Fitzwilliam Virginal Book enthalten sind, so stellen wir die von Morley als gewöhnlich vorkommend bezeichnete Dreiteiligkeit bei allen mit Ausnahme von einer, die nur zwei Abschnitte besitzt, fest. Von den 38 dreiteiligen haben 20 gleichlange Abschnitte, und zwar:

12 = 3 Abschnitte zu je 16 Semibreven,
7 = 3 „ „ „ 8 „
1 = 3 „ „ „ 12 „

Die anderen zeigen verschiedenartige Kombinationen; beispielsweise zwei gleiche Teile, ein verschiedener; z. B.: 16, 16, 18 Semibreven; oder 16, 16, 24; oder 11, 11, 8; oder 16, 20, 16 etc. Oder alle Teile zeigen eine andere Anzahl: 13, 11, 15; 13, 12, 15; 25, 19, 21; etc.

Von Byrd's 13 Pavanen haben 8 = 3mal 16 Semibreven
2 = 3mal 8 „

eine hat 16, 20, 16; eine 16, 16, 24; und eine 18, 16, 22. Verhältnismäßig gering ist die Anzahl der ungleich gebauten, und nur eine einzige genügt nicht der Forderung Morley's, die die Zusammensetzung aus Viertaktgruppen vorschreibt.

Die jüngeren Meister hingegen bevorzugen die unregelmäßigen Bildungen. Ohne Zweifel sind diese Kompositionen nur noch rein instrumentale Unterhaltungsmusik. Schon für die Byrdschen Tänze gilt dieselbe Annahme; denn finden wir darin auch noch die Periodizität gewahrt, so ist der Klaviersatz wegen dem Mangel energischer Betonung der harmonischen Schwerpunkte in der Baßstimme und dem Koloratur- und Rankenwesen zum Gebrauch ungeeignet. Die traditionsgebundene formale Anlage erklärt sich ganz natürlich, wenn man in Erwägung zieht, daß er vielleicht der erste Meister in seinem Lande war, der die Pavane klavieristisch setzte.

Jetzt haben wir zur Aufgabe, die Wesenszüge der Melodik zu prüfen, den mehrstimmigen Satz näher zu untersuchen und die verschiedenen Arten der Variierung festzulegen. Deutlich tritt in allen diesen Tänzen eine klar ausgeprägte Oberstimmenmelodie hervor, die mit einer Ausnahme liedartigen Charakter zeigt. In einigen Fällen ist die zugrunde liegende Melodie nebst

ihrem Verfasser genannt, z. B.: „Lachrimae Pavane" von Byrd (II, 42) und von Farnaby (II, 472). Sie ist eine Bearbeitung der ersten Pavane aus Dowlands: „Lachrymae or seven Teares, figured in seven passionate Pavans" London 1605; oder Byrds „Pavana Delight" nach Johnsons Melodie, etc.

Bei denjenigen Tänzen, bei denen kein Hinweis zugefügt ist, dürfen wir ebenfalls annehmen, daß nicht selbständig komponiert, sondern auch nur bearbeitet wurde, und zwar wegen der Gleichheit der Anfänge und der durchgehenden Ähnlichkeit einiger Melodien. Das vorhin bei den Liedvariationen besprochene „Sellinger's Round" tritt uns im II. Bande des Fitzwilliam Virginal Book als „Corranto" des Meisters entgegen, ohne Hinweis auf das Lied. Ähnliche Anfänge finden wir in folgenden Tänzen: (Beisp. 112, 113 u. 114)

Als weitere Beispiele hierfür ziehe man die beiden Pavanen: (I, 367) von Byrd und (II, 306) von Tisdall heran oder den Anfang von Byrds Galiard (II, 228) und von Farnabys Pavane (II, 456).

Die Beschränkung auf geringen Tonumfang bei der Themenbildung in jener Zeit ist als einziger Grund für so zahlreiche analoge Bildungen nicht ausreichend.

Interessant ist nun, die ganz verschiedene Weiterführung des obigen Kopfmotivs zu verfolgen. Sicherlich war diese freiere Umarbeitung des gegebenen Materials Grund dazu, nicht auf die Quelle zu verweisen. Oftmals war dem Komponisten vielleicht selbst die Anlehnung gar nicht bewußt, oder man bediente sich am Beginn eines Tanzes gern eines bekannten Motivs, oder einer kleinen Melodiephrase, als deren Quelle die Volksmusik in erster Linie in Frage kommt, und hatte so den Anfang da, dessen Weiterführung leicht gelang.

Eine Ausnahme bildet die „Pavana Chromatica" von W. Tisdall. Nur auf chromatische Tonfolgen bedacht, läßt der Komponist harmonisch befremdende Verbindungen zu und vernachlässigt die Oberstimme, so daß wenigstens im ersten Teil keine kontinuierliche Melodie erkennbar ist.

Charakteristisch für die Mehrzahl der Pavanen ist der Anfang der Melodie in langen Notenwerten, die schon im Verlauf des ersten Teiles von kürzeren abgelöst werden. Bei den jüngeren Meistern verschwindet dieser pathetische Anfang; die Melodik wird kurzatmiger, kleingliedriger, verliert vom Liedhaften und erhält rein instrumentalen Charakter. Zu ihr paßt die Be-Beschreibung Morley's, „die Pavane ist eine Art ruhiger Musik" nicht mehr. Zum Vergleich dienen folgende Anfänge:

Byrd's erste Pavane (Beisp. 115 u. Richardson, Beisp. 116, ferner Beisp. 117 u. 118)

Wie hier deutlich ersichtlich, ändert sich mit der Melodik auch deren Ausstattung. Neben dem einfach accordischen Satz, bei dem die Ausprägung des Rhythmus angestrebt ist, steht eine zweite Art, bei der die Auflockerung der Mittelstimmen entweder zum polyphonen Satz führt, oder durch die Anwendung bestimmter Figuren in einzelnen Stimmen der accordisch bleibende Satz nur reich verbrämt wird. Wie die Melodik von einer ruhigen Art zur lebhafter bewegten sich entwickelt, so ebenfalls der sie begleitende Satz, und diese Steigerung der Bewegung nach beiden Seiten, die mit geringen Ausnahmen als parallel laufend festgestellt wird, ist das Zeichen zunehmender Stilisierung. Eine grundsätzliche Wandlung hat sich also innerhalb der Gattung vollzogen; die Byrd'sche Pavane mit ruhiger, melodischer Führung, schlicht accordisch begleitet, steht noch nahe am Gebrauchstanz; daraus wird ein mit anmutiger Melodie versehenes, beschwingt rhythmisiertes Spielstück, in dem jede Stimme nach melodischem Eigenleben strebt und in dem, wie oben bereits festgestellt, der formale Aufbau bedeutungslos geworden ist.

Als Zwischenglieder dieser beiden Gegensätze finden wir die „Pavana Chromatica" von William Tisdall (II, 278) und die Pavane von Tomkins (II, 51), in denen chromatische Tonfolgen in allen Stimmen angestrebt werden, also offenbar Gleichberechtigung als Ziel hervortritt. Geschieht dieses z. T. zu Ungunsten der Oberstimme, die stellenweise melodielos ist, so bedeutet das, daß hier ein zunehmendes Streben nach Kunstfertigkeit im Vordergrund steht. Bereits Byrd hat in einigen seiner Tänze durch vielfachen Gebrauch der Synkope und abwechslungsreiche Begleitung den sehr schlichten Satz seiner ersten Pavanen reicher zu gestalten versucht (I, 367), (II, 389). Bull zeigt eine Pavane in schlichter, liedhafter Form (I, 62) mit einfacher Begleitung; eine andere, mit ruhiger Melodie ist derart mit Verbindungsnoten und ausschmückenden Elementen versehen, daß sie einem virtuosen Vortragsstück ähnlich sieht und nur die Einteilung in drei Abschnitte zu je 16 Semibreven mit dem Tanz gemeinsam hat. Vergleichen wir sie mit dem stilisierten Tanz Farnabys und ähnlich schreibender Meister, so stellen wir fest: bei ihnen ist eine Gesamtsteigerung der Bewegung zu bemerken, sowohl in der Melodie als auch in der Begleitung; bei Bull dagegen bleibt die ruhig pathetische Oberstimme und erhält nur durch seine virtuose Technik eine prächtige Ausstattung; einerseits stellen wir also Umwandlung des Tanzcharakters fest, andererseits dagegen nur Andersartigkeit des begleitenden Satzes. Diese Pavane als vermittelndes Zwischenglied zum vollkommen stilisierten Tanz zu betrachten, ist ebenso berechtigt, wie die Annahme, daß sie ein vorbild-

liches Beispiel für den Tanz in seiner ursprünglichen Bedeutung sein sollte, da ihre ruhige Melodie den Forderungen, die Morley[3]) aufstellt, entspricht, während der kompliziert oder, besser gesagt, prächtig ausgestattete Satz das Gravitätische, „Pfauenhafte", treffend unterstreicht. Neben den beiden entgegengesetzten Typen,

a) schlicht accordisch und

b) polyphon angelegten, Pavanen mit ihren Zwischengliedern gibt es eine dritte Art, die „eigentliche Bearbeitung". Sie zeigt stark verzierten accordischen Satz, in dem von den technischen Auszierungsmitteln der Triller z. T. mit anschließender Passage reichlich Verwendung findet und somit das Charakteristikum bildet.

Diese ist nun bei allen denjenigen zu finden, die als Bearbeitungen durch Vermerk gekennzeichnet sind, z. B.: „Pavana Lachrymae" nach Dowland etc. aber auch bei einigen anderen: „Walter Erle's Pavan" von Farnaby (II, 336) und bei Bull (II, 121), etc.

Eigenartig ist, daß oft nur die Anfangsteile der Tänze, diesen verschiedenen Typen entsprechend, sich so wesentlich voneinander unterscheiden, während die Behandlung der nachfolgenden Teile viel mehr Ähnlichkeit aufweist. So zeigen die beiden Tänze (I, 149) und (I, 62), deren erster Teil völlig verschieden ist (dem schlicht homophon accordischen Satz steht der verhakt polyphone gegenüber), im dritten Teil dieselbe Behandlungsweise auf und sogar dieselbe Melodie. Dieses dient gleichfalls als Zeugnis dafür, daß man vorhandenes melodisches Gut verwendete.

Prüfen wir die Tonalitätseigenschaften dieser Tänze, so finden wir ebenso wie bei den Liedbearbeitungen nur Durschlüsse. Die Hälfte beginnt aber in Moll. Einige davon wenden sich schon im ersten Abschnitt endgültig dem helleren Dur zu, berühren in den darauffolgenden Teilen andere Durtonarten, so daß der Mollcharakter gar nicht zur Geltung kommt, während einige ihn bis zum Schluß hin wahren und nur im letzten Accord die große Terz bringen. Als Tonarten wechseln nur g, d, C, und c, F, so daß William Tisdall durch die Wahl von B-Dur, mehr noch durch das H-Dur in der „Pavana Chromatica" Aufsehen erregt. Interessant ist seine Unbeholfenheit in diesen Tonarten. Hält er sich in dem letzten Stück im ersten Teil vorwiegend in e auf, nur am Schluß zu E-Dur übergehend, so steht der zweite Teil in einfachem G-Dur; der dritte in e-Moll beginnend, verharrt darin, gelegentlich die Terz verschärfend, bis

[3]) A.a.O., S. 206.

zwei Takte vor dem Schluß, in denen er sich nach H-Dur wenden muß.

Den besten harmonischen Satz zeigt Morleys Pavane (II, 51), wenn auch seine Fortschreitungen (im zweiten Teil von C-Dur nach E-Dur; im dritten von F nach A-Dur), die auf der Durchführung eines chromatischen Motivs in den Mittelstimmen beruhen, keineswegs im Sinne von Modulationen zu deuten sind, sondern vielmehr nur harmonische Rückungen darstellen.

Daß Tomkins in seiner oben genannten Pavane den größeren Wert auf die chromatischen Folgen als auf harmonische Wirkungen legte, dürfte offensichtlich sein, wenn man allein schon die Oberstimme betrachtet, die sich dreimal in Halbtonschritten abwärts bewegt, gelegentlich jedes Merkmal einer Melodie verleugnet und sich im Verlauf des ganzen Stückes vorwiegend nach unten wendet, so daß eine lineare Abwärtsbewegung als wesentliches Bestreben dieser Komposition hervortritt. Man betrachte die Fortschreitung: (Beisp. 119)

Wie werden diese Tänze variiert?

Das Übliche ist, daß jedem Abschnitt eine Reprise folgt, die dieselbe Harmonie zeigt, entweder nur Verbindungstöne bringt und dadurch den accordischen Satz auflockert und ihn durch kurze Passagen und Motive nebst Verzierungen ausschmückt, oder Achtelmotivik wechselt mit Sechszehntelpassagen, ohne Anlehnung an die ursprüngliche Melodie. Selbst reine Sechszehntelbewegung füllt ganze Reprisen aus, bald motivisch, bald in Scalen, oftmals auch in Zweiunddreißigstel-Triller übergehend. Diese einzelnen Mittel sind keineswegs einheitlich durchgeführt, weder in einem Abschnitt, noch seltener innerhalb eines Tanzes. Hauptmoment ist die Entfaltung schneller Bewegung; gute Beispiele hierfür sind die Skalenpassagen bei Tomkins (II, 51) und Warrock (I, 384).

Bull und Farnaby steigern diese Technik, in dem sie zu schneller Passagenbewegung in der Oberstimme selbständige Mittelstimmen erklingen lassen, oder die Bewegung in zwei verschiedenen Stimmen gleichzeitig und miteinander wechselnd erscheinen lassen, parallel oder in Gegenbewegung, zuweilen auch ineinander verhakt.

Wir stellen auch hier fest, daß eine Einteilung nur nach dem Stande der Technik möglich ist, nicht nach der Verschiedenartigkeit der Variierung. Eine Einteilung aber nach technischem Gesichtspunkt vorzunehmen, ist bei dem hier untersuchten Material nicht angebracht, da sie keine Beziehungen zu dem Hauptsatz des Tanzes zeigen würde.

Wohl kann man sagen, daß der liedhaft accordische Satz meist in der Reprise nur schlichte Passagen zeigt (Achtelmotivik,

Sechszehntelpassagen), während die als „eigentliche Bearbeitung" gekennzeichneten Tänze viel mehr Geschwindigkeit in der Veränderung erfordern, und der zur Polyphonie neigende Satz bei der Wiederholung meist Kompliziertheit aufweist.

Da aber schon im kleinen die Scheidung in diese Arten nicht strikt durchgeführt ist, so ist eine Einteilung der Gesamttänze geradezu unmöglich.

In welchem Verhältnis zu diesen Pavanen stehen die zu ihnen gehörenden Galliarden?

Morley berichtet darüber[4]): „After euery pauan we vsually set a galliard (that is, a kind of musick made out of the other) causing it to go by a measure, which the learned cal „trochaicam rationem", consisting of a long and short stroke successiuely: for as the foot trochaeus consisteth of one syllable of two times, and another of one time, so is the first of these two strokes double to the latter; the first being in time of a semibriefe, and the latter of a minime. This is a lighter and more stirring kind of dauncing then the pauan consisting of the same number of straines: and looke how many foures of semibriefs you put in the strain of your pauan, so many times sixe minims must you put in the strain of your galliard".

Zweifellos deuten die Worte „made of the other" auf melodische (thematische) und harmonische Verwandtschaft hin. Von den im Fitzwilliam Virginal Book enthaltenen Pavanen und Galliarden sind 10 auf diese Weise gebildet, und zwar die der jüngeren Meister: (Richardson, Philips, Bull, etc.). Byrds Galliarden dagegen zeigen diese Beziehungen auf die Pavanen nicht; sie sind frei erfunden, aber jeweils paarweise zugeordnet, so daß ihr Gebrauch auch suitenmäßig zu denken ist. Drei nur zeigen den sogenannten Fortbildungstyp, d. h. sie beginnen mit demselben Kopfmotiv und weichen dann voneinander ab. Einmal ist sogar das Kopfmotiv in allen Teilen beibehalten worden. Wir haben also deutlich drei Typen von Tanzpaaren:

a) das thematische Material ist beibehalten und in ungeraden Takt gebracht; bei der geringeren Anzahl von Takteinheiten in unserem Sinne wird es entweder durch Verkürzung des Zeitwertes zusammengeschoben (I, 27; 32) (I, 291; 296), oder nur zur Hälfte gebracht (I, 124; 128);

b) freie, neue thematische Bildungen mit ganz geringer Anlehnung und mit teilweise neuen Harmonien (II, 361; 67) (II, 389; 392).

c) gleiches Kopfmotiv.

Die Zusammengehörigkeit bei b) beruht nur auf gleicher Anfangs- und Schlußtonart und auf der Gesamthaltung beider

[4]) A.a.O., S. 206 f.

Tänze; d. h. einer schlicht accordischen Pavane wird eine ebenso einfache Galliarde zugeordnet und ebenso geschieht es mit zwei Vertretern einer anderen Art. Die Zuordnung ist daher bei den zu dieser Gruppe gehörenden Tänzen nicht immer eindeutig; so kann man die Galliarde (I, 365), die durch ihre Stellung zur Pavane (I, 361) gehört, ebensogut zu der folgenden (I, 367) spielen und die zu dieser Pavane bestimmte Galliarde (I, 371) ebensogut, vielleicht noch passender zu I, 361.

Bemerkenswert ist also, daß Byrd, der die ersten Tänze dieser Gattung auf das Klavierinstrument übertrug, ganz unabhängige Tänze nebeneinander setzte, nur ein Paar mit gleichem Kopfmotiv und eine mit genauer Nachbildung, welch letzteres sich aber als Bearbeitung erweist; die jüngeren Meister dagegen schreiben nur Einzeltänze, wenn aber suitenmäßig, dann eng miteinander verwandte. Demnach wäre die Entstehung der Suite auf englischem Boden innerhalb der Klaviermusik auf ganz bestimmten Zeitraum fixiert. Auch die z. Zt. Scheins selbstverständlich gewordene polyphone Anlage der Pavane können wir im Verlaufe der Klaviermusik entstehen sehen. Die in der späteren Suite als Rückbildungsprozeß bezeichnete einfache Bildung der Galliarde finden wir auch in der Virginalmusik.

Zeigen beide Tänze (Pavane und Galliarde) auch accordischen Satz, so gehört zum Charakteristikum der Pavane, besonders der früheren, das Nebeneinanderstehen sehr verschiedener Notenwerte, z. B. von Semibreven und Semifusen; Ganzen und Sechszehnteln; das verleiht dem Tanz etwas Steifes, Gespreiztes, während die Galliarde viel ausgeglichenere Werte aufweist, meist Halbe, Viertel und Achtel, wodurch sie ein einfacheres Gepräge erhält. Da ihre Reprisen ganz analog denen der Pavanen gebildet sind, sehe ich von einer Besprechung ab. Zwei Abarten der Pavane sind im Fitzwilliam Virginal Book vertreten, in denen die Variation eine größere Rolle spielt: das sind „Passamezzo Pavana" mit zugehöriger Galliarde und „Quadran Pavan" ebenfalls mit Galliarde.

Arbeau[5]) gibt von der ersten folgende Definition: „Zuweilen spielen die Musiker die Pavane weniger langsam und in schnellerem Tempo, wodurch sie dem niedrigen Tanz ähnlich wird und dann „Passamezzo" heißt."

Michael Prätorius[6]) berichtet: „Passamezzo a passando, transeundo, daß man gar sanft und allmählich hereintritt, wenn darnach getantzet wird, Italis enim passare, est transire, permeare, decedere; & passamento, idem est quod transitio.

[5]) A.a.O., S. 33.
[6]) Syntagma Musicum Bd. III, S. 36.
Krit. revid. Neudr. Dr. Eduard Bernouilli.

Und gleich wie eine Galliard fünff tritt hat, und daher eine Cincque Paß genennet wird: also hat ein Passamezo kaum halb so viel Paß, als ein Galliard, quasi dicas mezo passo".

Hawkins weiß noch eine andere Erklärung dieses Namens. Er glaubt in ihr „a diminutive of the galiard" vor sich zu haben. Grove[7]) dagegen hält den Namen nur für eine Abkürzung von „Passo e mezzo" i. e. a step and a half, which may have formed a distinctive feature of the old dance".

Gemeinsam ist allen Definitionen die Annahme, daß es ein italienischer Tanz sei, und als Beleg dafür dient die in Caroso de Sermonetas: „Il Ballerino"[8]) gegebene Anleitung zur Ausführung dieses Tanzes. Betrachten wir die beiden Kompositionen im Fitzwilliam Virginal Book, so stellen wir zunächst übereinstimmende formale Anlage fest.

Byrd's Passamezzo Pavan (I, 203) zeigt 32 Semibreven mit sechsmaliger Andersgestaltung, Peter Philips' (I, 299), ebenfalls 32 Semibreven besitzend, hat sieben Veränderungen. Dieses entspricht auch genau der Anlage von Jacob Paix's „Passe mezzo antico", in dem gleichfalls achttaktige Perioden deutlich erkennbar sind, und die 5 Variationen und eine „Ripresa" aufzuweisen hat. In Phalese's Sammlung vom Jahre 1583 bestehen die Passamezzi aus einer größeren Anzahl einander sehr ähnlicher variationsartiger kleiner Teile, die im Passamezzo antico wiederholt werden, im Passamezzo moderno nicht. Charakteristikum ist also mehrfache Variierung eines achttaktigen thematischen, bezw. melodischen Gebildes, im Gegensatz zu der Dreiteiligkeit und deren einmaliger Variierung der einfachen Pavane. Da es nun bei den Engländern auch eine Galliarde Passamezzo gibt, die mit der gleichnamigen Pavane eng verwandt ist, so möchte ich Arbeaus Definition am meisten zustimmen, der in dem Beinamen Passamezzo nur eine Temposteigerung erkennt, die sowohl bei der Pavane als auch bei der Galliarde denkbar ist.

Die Gesamthaltung des sogenannten Satzes entspricht genau der der einfachen Tänze, d. h. bei Byrd finden wir zu melodischer Oberstimme schlicht accordischen Satz, mit klarer Angabe des Harmoniegrundtons in der Baßstimme, während die von Philips, sich dem stilisierten Typ nähernd, polyphonen Satz zeigt.

Die mehrmalige Variation steht in der Mitte zwischen Lied- und Tanzvariation. Beschränkt sie sich bei Byrd auf durchgehende Bewegung der Mittelstimmen, d. h. aufgelockerten accordischen Satz, nur kurze Ansätze zur Motivik bringend

[7]) A.a.O., Bd. IV, S. 71.
[8]) Venedig 1581.

und gelegentlich in fließende Bewegung übergehend (in der Pavane Sechszehntel, in der Galliarde nur Achtel), so finden wir bei Philips mehr Neigung zur Virtuosität, und das Motivische und kurzatmig Imitatorische treten mehr in den Vordergrund. Jede Variation hat ein anderes Gepräge wegen der Durchführung irgend eines Prinzips.

Ganz regulär ist in beiden Fällen die einfachere Gestaltung der Galliarde. Formal entsprechen den 32 Semibreven 16 ungerade Takteinheiten, die wir bei beiden Verfassern vorfinden. Daß wir bei Byrd 8 verschiedene Nummern, bei Philips 10 Andersgestaltungen vorfinden, entspricht ungefähr der verschiedenen Anzahl der Pavanenteile bei beiden Meistern.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß diese Tänze, wie Arbeau berichtet, aus der schnelleren Ausführung der Pavane und Galliarde hervorgegangen sind; Argument dafür: Nur einmalig vorkommendes melodisches Thema, dann nur Variationen, deren Art in ästhetischer Beziehung keine Tempoeinschränkung verlangt im Gegensatz zu den anderen Pavanen und Galliarden, in denen die liedhaften späteren Teile keine Beschleunigung gestatten.

Über die zweite Abart „Quadran Pavan" berichtet weder ein Tanzbuch noch ein Musikbuch jener Tage. Als Beispiele dafür haben wir im Fitzwilliam Virginal Book eine Quadran Pavan mit anschließender Galliarde von Byrd und eine von Bull, der noch eine Variatio der zugehörigen Galliarde folgt. Formal zeigen beide Tänze gleichen Aufbau; die Pavanen zwei Teile zu 32 und 16 Semibreven, mit anschließender Reprise, dann folgt eine Variierung aller Teile. Die Galliarden sind aus demselben thematischen Material gebildet. Beide Pavanen stellen mit der behend rhythmisierten Oberstimme und den selbständigen Mittelstimmen den Typ der späteren, stilisierten Tanzmusik dar. Während bei Byrd durch feine Linienführung und rhythmisch feine Verästelung diskreter Klang gewahrt wird, greift Bull bei rhythmischer Einfachheit zu vollstimmigen Accorden, deren Stimmen, bald in Parallel-, bald in Gegenbewegung weitergeführt, zu harmonisch relativ einfachen Verbindungen zusammentreten.

Ihre Variationen weichen von den üblichen Tanzvariationen gänzlich ab. Bei Byrd zeigen sie technisch die Höhe der letzten Liedvariationen, aber in andersartiger Verwendung; d. h. ebenso wie in der Passamezzo Pavana finden wir nur ganz geringe Ansätze zu motivischer Imitation, vorwiegend also aufgelockerten accordischen Satz oder auch Auflösung in Skalenpassagen; wichtig ist aber bei der Aufeinanderfolge der einzelnen Abschnitte die Vermeidung scharfer Kontraste. Die Galliarde, wesentlich einfacher gehalten, nähert sich auch nicht

der eigentlichen Tanzvariation, sondern beschränkt sich auf Neubildungen ganz einfacher Tonverbindungen zu gegebenen Harmonien.

Bull gestaltet durch die Variationen alles um, so daß nur der Anfangs- und Schlußaccord beibehalten werden. Bei ihm finden wir sowohl strenge Abgrenzung der Veränderungsarten innerhalb des einzelnen Abschnittes, als auch kettenartige Zusammengehörigkeit; z. T. Auflösung in längere zweistimmige Skalenpassagen, ohne die geringste Bindung an festen Rhythmus, so daß der Tanzcharakter gänzlich aufgehoben wird und die Komposition als virtuoses Spielstück anzusehen ist, das in den entsprechenden Abschnitten verwandte, oder auch gleiche harmonische Basis aufweist.

Interessant ist die Gestaltung der dazugehörigen „Variatio". Auf den durch zackig-punktierten Rhythmus schwieriger gesetzten Anfang folgen in den Variationen nur Passagen in der mannigfachsten Verwendung: als Skalenläufe, zweistimmig in Parallel- und Gegenbewegung, auch durch Rhythmus motivisch gestaltet, z. B. durch Abwechslung von punktierten Achteln mit Sechszehnteln, oder durch Aufteilung in Achtel und Zweiunddreißigstel abwechselnd; selbst der letzte Abschnitt zeigt, obwohl hier Accordik das Primäre ist, in den Stimmen Passagenwesen. Diese Technik wird noch überboten durch die Variierung der dazugehörigen Galliarde. Skalenbewegung ist auch hier das vorwiegende Element; aber das ganze Stück gehört einheitlich zusammen, kettenmäßig sind die einzelnen Variierungsmittel einander angeschlossen, in drei Abschnitten herrscht motivische Arbeit, also steht dieses Stück auch zwischen Tanz- und Liedvariation.

Eigenartig ist die Übereinstimmung der beiden Tänze hinsichtlich der Tonalität. Beide, Passamezzo Pavanen nebst Galliarden, stehen in g-Moll, beide, Quadran Pavanen nebst Galliarden, in G-Dur. Auch im Melos findet sich eine gewisse Ähnlichkeit, die aber zur Annahme einer Verwandtschaft nicht ausreicht. Im Vergleich zu den Tänzen der zeitgenössischen deutschen Tabulaturen erscheinen die englischen reifer und abgeklärter. Schon der deutsche Haupttanz, der wie die englische Pavane im geraden Takt steht, ist einfacher gehalten als letztere; die Galliarde wirkt durch Umbildung des Rhythmus frischer und z. T. schlichter als die Pavane, doch zeigt sie eine gewisse Feinheit des Satzes, wohingegen der deutsche Nachtanz „Die Proportz" oftmals primitiv wird. Sicherlich war den Verfassern diese Verschiedenartigkeit bewußt, da Jacob Paix einen etwas kontrapunktisch gehaltenen, fein gearbeiteten Tanz als „Ballo Angelese"[9]) bezeichnet.

[9]) Wilhelm Merian: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927, S. 164.

Die anderen Tanzgattungen sind im Fitzwilliam Book sehr spärlich vertreten; und haben wir von einer Art mehrere Exemplare da, so sind sie z. T. mit Reprisen versehen, die durch äußerste Einfachheit für unsere Betrachtung bedeutungslos sind. Andererseits fehlen ihre Variationen, so daß sie aus diesem Grunde ganz und gar für unsere Untersuchungen in Wegfall kommen.

Ich schließe daher meinen bisherigen Untersuchungen nur noch eine kurze Betrachtung der im Fitzwilliam Book vorhandenen Allemanden an, bei denen wir ganz analog wie bei den Pavanen und Galliarden einen Stilisierungsprozeß verfolgen können.

Morley[10]) beschreibt die Allemande mit den Worten:

„The Alman is a more heauie daunce then this (fitlie representing the nature of the people whose name it carrieth) so that no extraordinarie motions are used in dauncing of it. It is made of strains, somtimes two, somtimes three, and euerie strain is made by foure: but you must mark, that the foure of the pauan measure is in dupla proportion to the foure of the Alman measure; so that as the vsuall Pauane containeth in a strain the time of sixteene semibriefs, so the vsual Alman containeth the time of eight, and most commonly in short notes." Ebenso wie bei den anderen Tänzen wird hier bei Morley das Hauptgewicht auf die Beschreibung des Formalen gelegt; und im Fitzwilliam Virginal Book weichen unter den 23 Tänzen dieser Gattung nur zwei von der Forderung der Viertaktgruppen ab.

Zur Sichtbarmachung des bereits erwähnten Stilisierungsprozesses stelle ich die Anfänge zweier Byrd'schen Tänze neben zwei von Farnaby und Morley: (Beisp. 120, 121, 122 u. 123)

Hier beobachten wir die Entwicklung vom einfach accordischen Satz, den wir bei gleichnamigen Tänzen bei Phalese 1571 überwiegend vorfinden, zum aufgelockerten kunstvolleren, bei Farnaby aber bereits Rückkehr zu schlichter Accordik, während in der Melodiestimme scharfe, lebhafte Rhythmisierung hervortritt. Dieses wird Charakteristikum der späteren Allemande und führt zur Bachzeit zu stark figurierter Melodie mit verhältnismäßig einfacher Begleitung. Demnach halte ich den folgenden Tanz, dessen Verfasser unbekannt ist, für einen in der Virginalmusik spät ausgebildeten Typus: (Beisp. 124)

Er ist mit dem ersten Beispiel, mit Byrd's Alman, die liedhafte Melodie und schlichte, volksmäßige Rhythmik zeigte, ebenso wenig verwandt, wie die stilisierte Pavane mit den ersten Kompositionen Byrds in dieser Gattung.

---

[10]) A.a.O., S. 207

Die Allemanden der anderen Meister zeigen z. T. leichtere Form, z. T. etwas schwerfälligere (II, 276) (II, 312), so daß eine einheitliche Definition nicht gefunden werden kann, weil gerade in diesem Zeitraum sich eine so starke Entwicklung abspielt; sogar der volltaktige Anfang ist nicht immer gewahrt; (II, 160) und (II, 166) bilden die beiden Ausnahmen, die mit Auftakt beginnen. Beide Tänze sind als Vertreter des späteren Typus anzusehen, so daß die Möglichkeit besteht, daß in jener Zeit die Auftaktigkeit der späteren Allemande begonnen hat. Gab es unter den Pavanen und Galliarden nur sehr wenige, die keine Reprise besaßen, und waren die vereinzelten Fälle so verschiedenartig, daß sie als Ausnahmen angesehen werden können, so reizt der Prozentsatz der fehlenden Reprisen bei den Allemanden (9 von 23), einen Grund oder Gesichtspunkt für ihren Wegfall anzunehmen. Leider versagen diesbezüglich alle zeitgenössischen Quellen, und da acht Allemanden ohne Autor überliefert sind, lassen sich auch keine chronologischen Anhaltspunkte für diese Erscheinung gewinnen.

Auffallend ist das Vorhandensein der Reprisen bei den liedhaften und anmutig lebhaften Allemanden-Melodien und ihr Fehlen bei den kompliziert rhythmisierten, deren Satz dem späteren Typ angehörte, so daß das Fehlen der sehr einfachen Variation, die zumeist nur aus Sechszehntelpassagen, oder aus durchgehender Achtelbewegung besteht, die stellenweise motivisch wird, Kennzeichen zunehmender Stilisierung sein kann. Suitenmäßiger Zusammenhang mit Pavane und Galliarde ist absolut nicht vorhanden. Ein einziges Mal folgen bei Morley die drei Tänze unmittelbar aufeinander, und man könnte meinen, daß dieses als ein erster Versuch in dieser Art des Zusammenschlusses aufzufassen wäre, wogegen aber die verschiedene Tonalität der Allemande spricht. Die Courante stellt sich uns in England in zwei verschiedenen Typen dar:

a) Melodie liedhaft mit einfach accordischem Satz,

b) die Tanzmelodie ergeht sich in zierlichen lieblichen Läufen, deren Wiederkehr auf anderen Tonstufen bald als sequenzenhafte Versetzung, bald als Ansätze zu leichter Imitation erscheinen. Gemeinsam ist allen nur der ungerade Takt, meist 6/4, der im Widerspruch steht mit Arbeaus Angabe, daß die Courante im 2/2 oder 2/4 Takt getanzt werde. Dieses ist keineswegs englische Eigenart; denn Böhme hat nachgewiesen, daß gleichzeitig mit Arbeau und auch später alle Couranten 3/2, 3/4, oder 6/4 Takt aufwiesen. Wenn man in Böhmes Beispielsammlung nachsieht, so findet man gleichfalls 2 Typen, und zwar den ruhig accordischen Tanz bei B. Schmidt, Orgeltabulatur 1577, und den imitatorisch angelegten bei Ch. Michel 1645.

Zum Vergleich stelle ich die Anfänge mit den entsprechenden Beispielen der Virginalmusik nebeneinander:

Schmidt Orgeltabulatur 1577 (Beisp. 125) und Byrd: Sellinger's Round (Beisp. 126, ferner Beisp. 127 u. 128)

Das letzte Beispiel aus dem Fitzwilliam Virginal Book, das aus dem zweiten Typus hervorgegangen sein kann, ist also als stilisierter Tanz anzusehen, und unbedingt in die Zukunft weisend, da wir ihn in derselben Art 50 Jahre später auf dem Festlande vorfinden. Er ist selbstredend, ebenso wie die späteren Allemanden, ohne Reprisen. Charakteristische Merkmale für ihn aufzustellen ist wegen seiner Vielseitigkeit geradezu unmöglich.

Hatte ich oben bereits die Stellung Sweelincks[11]) zur Choral- und Liedvariation besprochen, so weise ich hier noch darauf hin, daß er bei seinen Tänzen gleichfalls nicht an der bei Bull erreichten Höhe anknüpft, der die Form schließlich ganz auflöst und nur noch virtuosen Bestrebungen Ausdruck gibt, sondern er nimmt die stilisierte Form anderer Meister und bereichert sie dadurch, daß er in den Reprisen und auch im Satz das Skalenmäßige mit gediegener motivischer Technik verknüpft und dadurch gegenüber den Engländern die Scheidung zwischen Lied- und Tanzvariation überbrückt.

Daß ich die in dieser Sammlung vorhandenen Phantasias unberücksichtigt gelassen habe, die besonders geeignet wären, Sweelincks Stellung zu den Virginalisten klarzulegen, glaube ich dadurch rechtfertigen zu können, daß diese Form die Fuge (Imitation) und nicht die Variation als Grundzug aufweist und somit außerhalb des gestellten Themas liegt.

Die Entwicklung der englischen Virginalmusik in den einzelnen Gattungen läßt sich kurz zusammenfassen: Die Choralvariation schreitet vom einfachen Orgelsatz und vom unbeholfenen accordischen Klaviersatz fort zum virtuos brillanten Instrumentalstück, den C. F. beibehaltend, der aber gegenüber der spielerischen Entfaltung und Anwendung der klaviertechnischen Errungenschaften vollkommen in den Hintergrund tritt.

Der noch nahe am Gebrauchstanz stehende accordische Satz der Tanzmusik strebt allenfalls einer Überwindung alles Gegebenen, Liedhaften zu; freie thematische, echt instrumentale Neubildungen mit aufgelockerter accordischer Begleitung, oder sogar polyphonen Satz in den übrigen Stimmen bevorzugend. Am meisten traditionsgebunden durch Beibehalten des C. F. bleibt die Liedbearbeitung, in ihr kommt aber das kurzatmig

[11]) S. oben S. 33 u. 54.

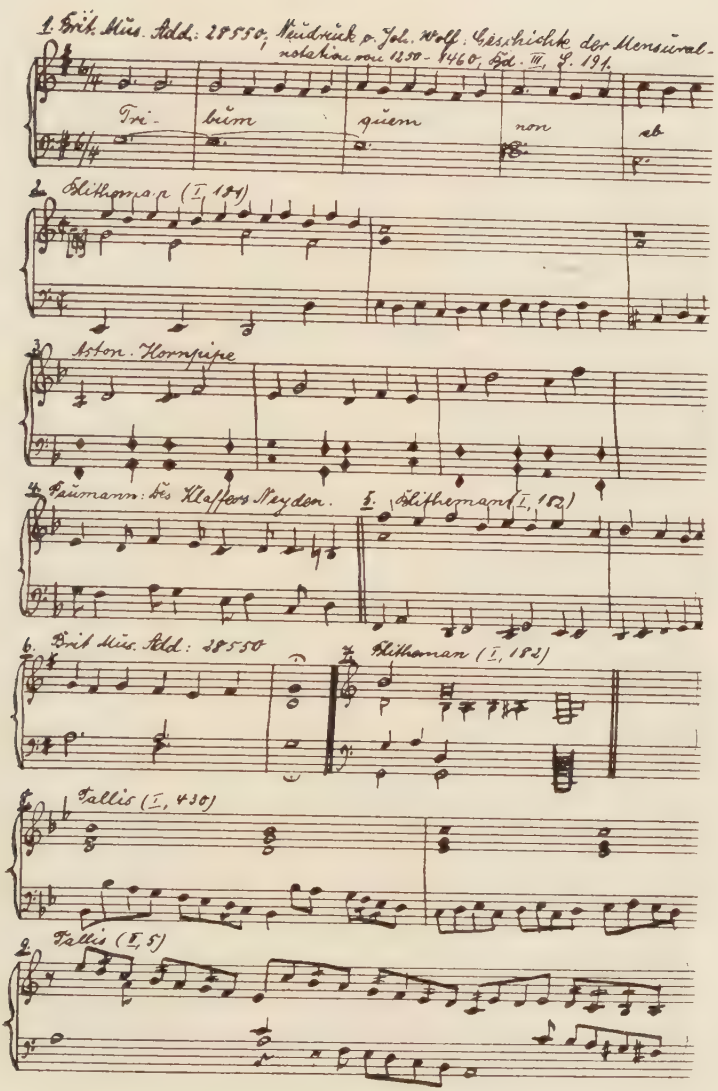
motivische Arbeiten in den geschicktesten Formen zur Anwendung.

Überblicken wir, am Ende unserer Untersuchungen angelangt, noch einmal im Zusammenhange den Entwicklungsverlauf der englischen Virginalmusik. Aus den bescheidenen Versuchen Hugh Aston's und der ersten weltlichen Organisten bildete sich durch die Beeinflussung des spanischen Großmeisters Cabeçon ein selbständiger Instrumentalstil, der den klanglichen Vorzügen des Klavierinstrumentes Rechnung trug. Die Meister der folgenden Generation erschöpften bereits alle Möglichkeiten sowohl in der Formgestaltung als auch in der technischen Vollendung. Abgesehen von gelegentlicher Neigung zu äußerlicher „Brillanz" und rhythmischen Spitzfindigkeiten zeigte die letzte Gruppe von Virginalisten dieselbe gediegene Höhe. Dann versiegte der Quell der Virginalmusik, einige schwache Versuche unbedeutender Talente abgerechnet. Erst durch Händel wurde die Klaviermusik in England auf eine der alten Kunst ebenbürtige Höhe erhoben, und in seinen, in den Suiten vorkommenden Variationen[12]) sind trotz ihrer durch Zeitgeschmack andersgearteten Bildung Beziehungen zu der Kunst der Virginalisten unleugbar.

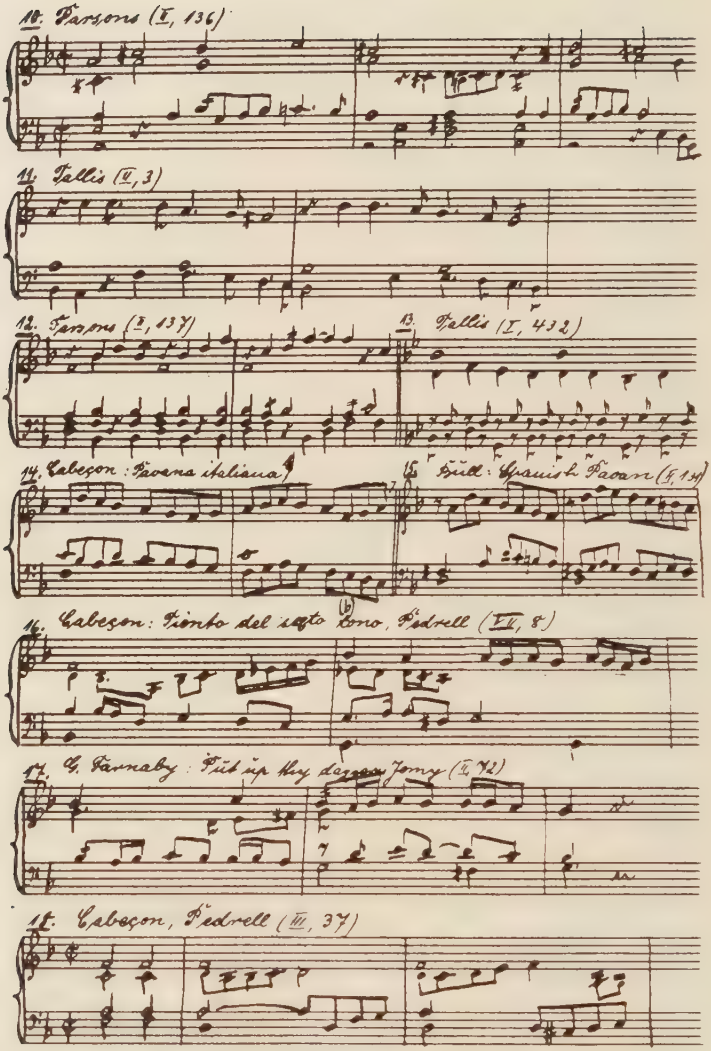
[12]) Händel, Suiten (Ed. Peters) Bd. I, Nr. 5 S. 48 ff., Bd. II, S. 17 ff., Bd. II, S. 39 ff.

Lebenslauf.

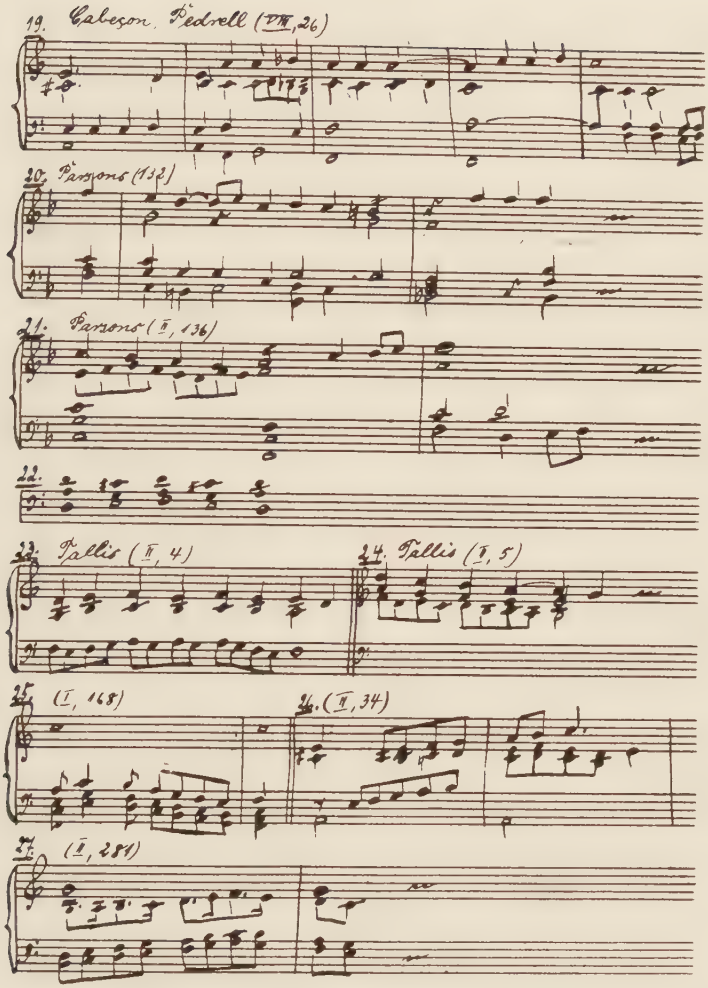
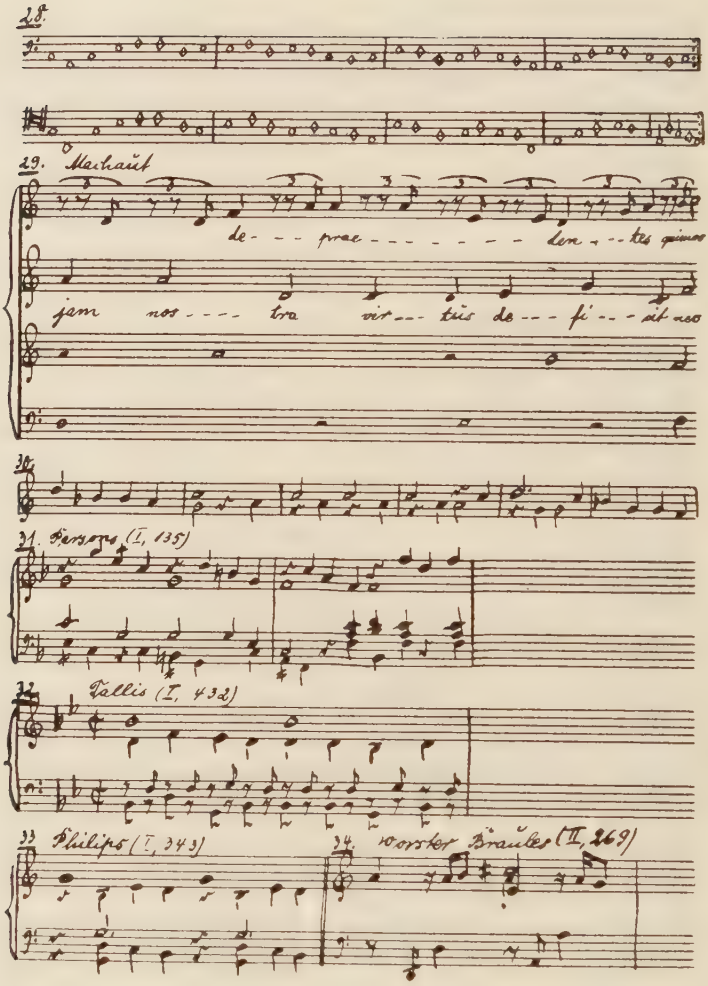
Am 28. 8. 1904 wurde ich, Lucia Neudenberger, als Tochter des Hauptlehrers Franz Neudenberger zu Arnsdorf Kreis Heilsberg geboren. Nach vier Grundschuljahren besuchte ich die höhere Mädchenschule zu Guttstadt und das Oberlyzeum zu Braunsberg, dann die Universitäten zu Königsberg, Berlin, Bonn, deren philosophischer Fakultät ich je ein bis zwei Semester angehörte. Seit Herbst 1928 studierte ich in Berlin. Ich hörte Vorlesungen und teilweise Übungen bei den Herren Professoren F. Blume, H. Maier (†), E. Spranger, A. Schering, G. Schünemann, E. Schumann u. J. Wolf. Persönlichen Dank schulde ich Herrn Prof. Blume, insbesondere Herrn Prof. A. Schering u. Herrn Prof. J. Wolf, die jederzeit in gütiger Weise zu aufschlußreichem Rat bereit waren.

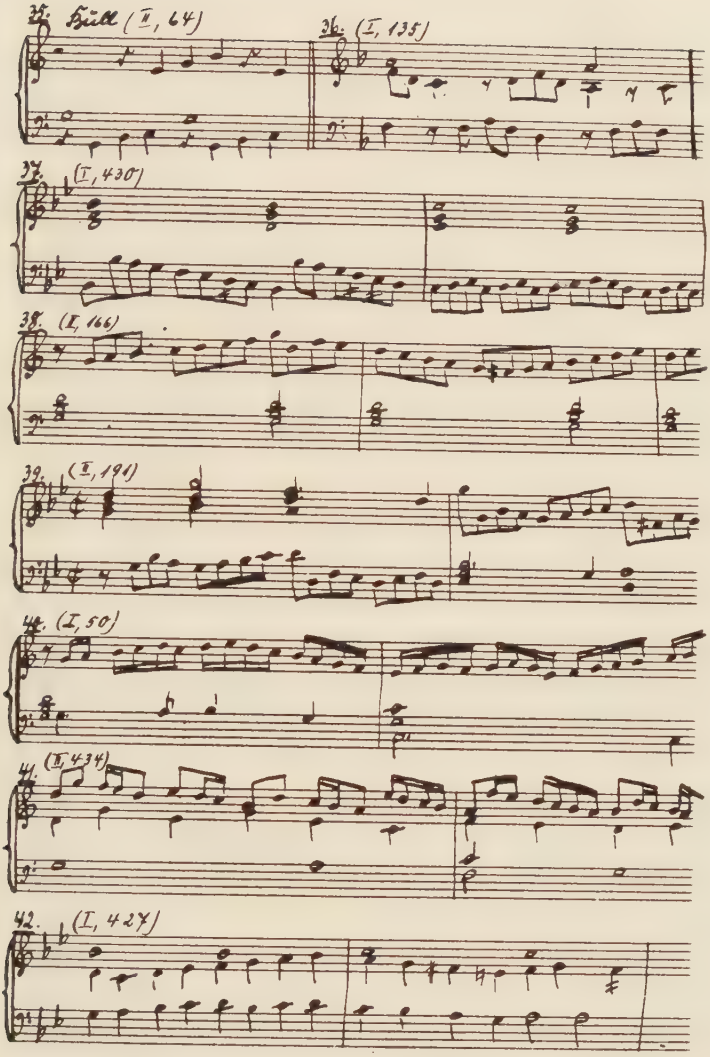


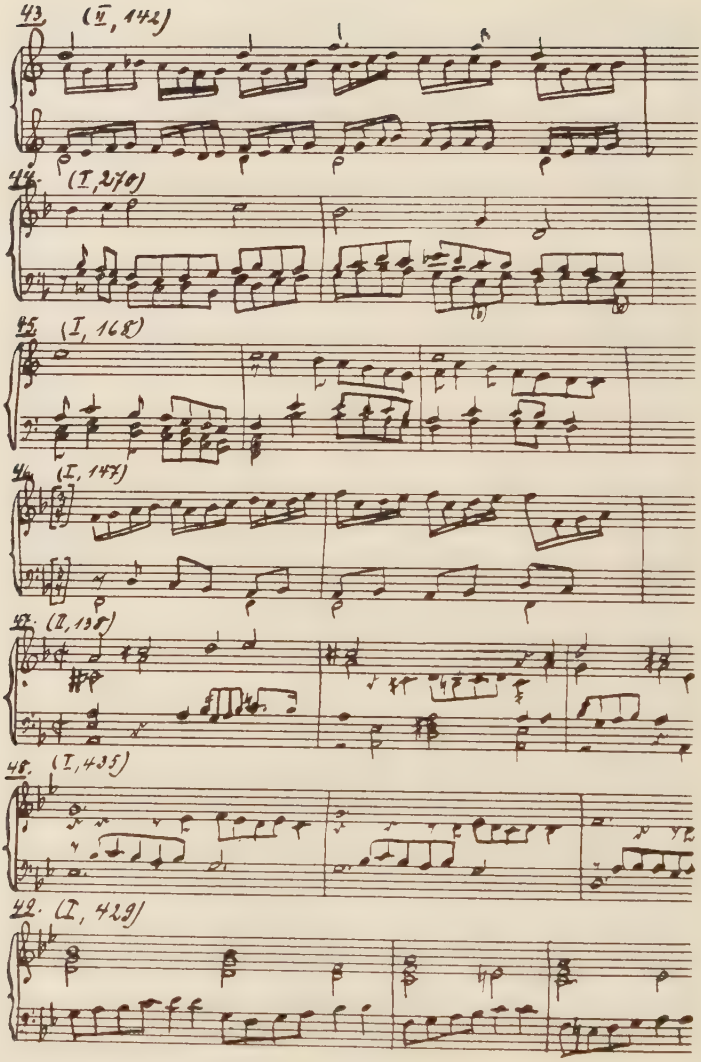
Notenbeispiele zur Dissertation: Die Variationstechnik der Virginalisten im Fitzwilliam Virginal Book.

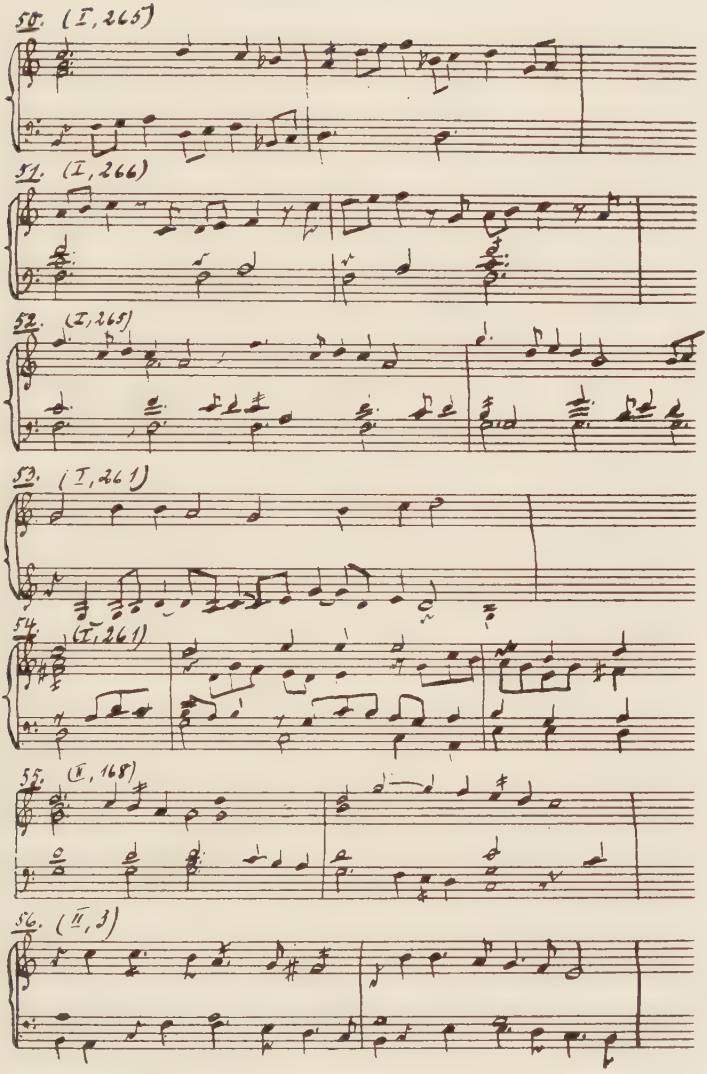


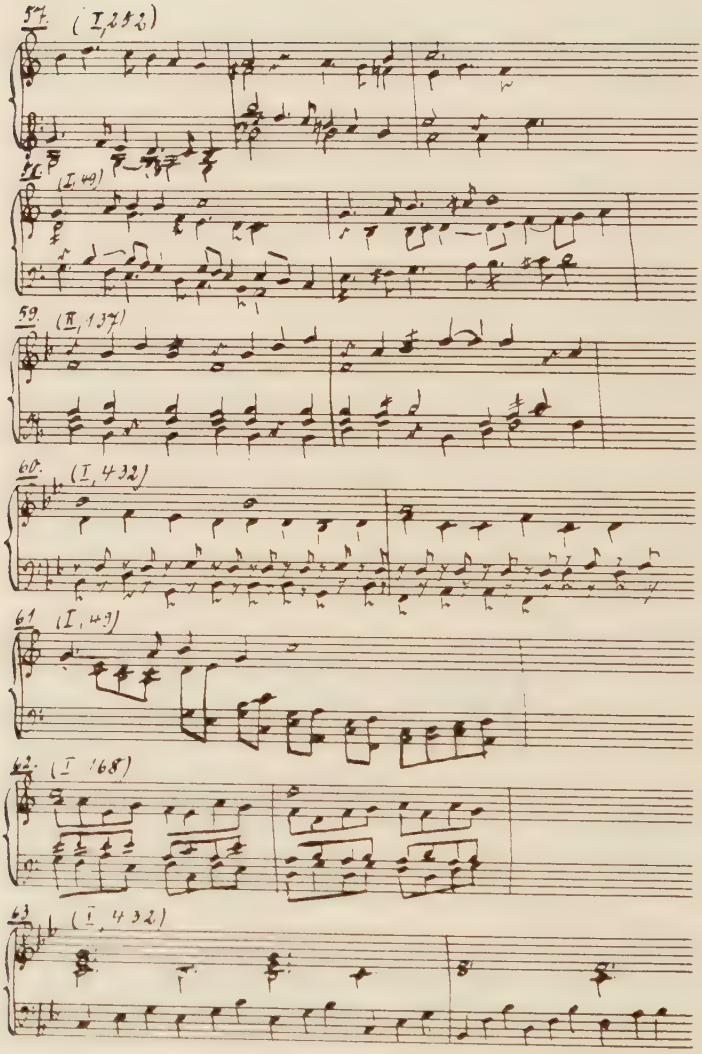
1) Neudruck von Pedrell: Hispaniae Scholae Musica Sacra, Copyright 1894 by Breitkopf & Härtel, Bd. VII, S. 43.

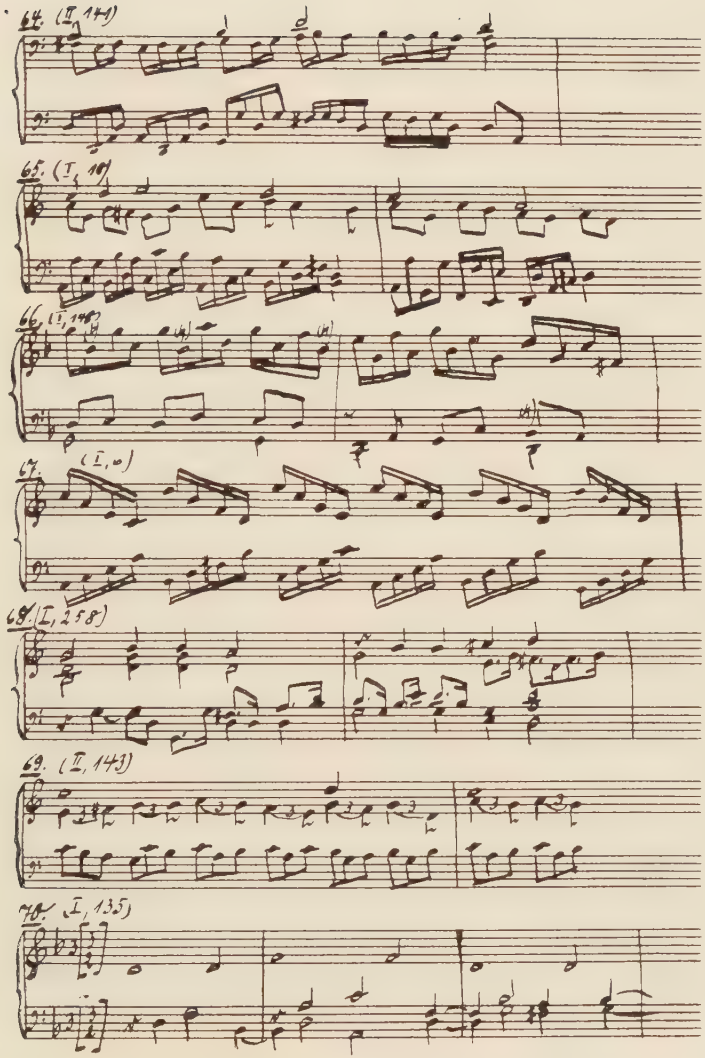

19. Cabeson, Tudrell (VIII, 26)
20. Parsons (132)
21. Parsons (I, 136)
22.
23. Tallis (II, 4)
24. Tallis (I, 5)
25. (I, 168)
26. (II, 34)
27. (I, 281)

28.
29. Matthäus
de - - - prae - - - - - - - - ten - - - tes quinas
jam nos - - - - tra vir - - - tus de - - - fi - - - ait - neo
30.
31. Persons (I, 135)
32. Vallis (I, 432)
33. Philips (I, 343)
34. vorster Bräuter (II, 269)

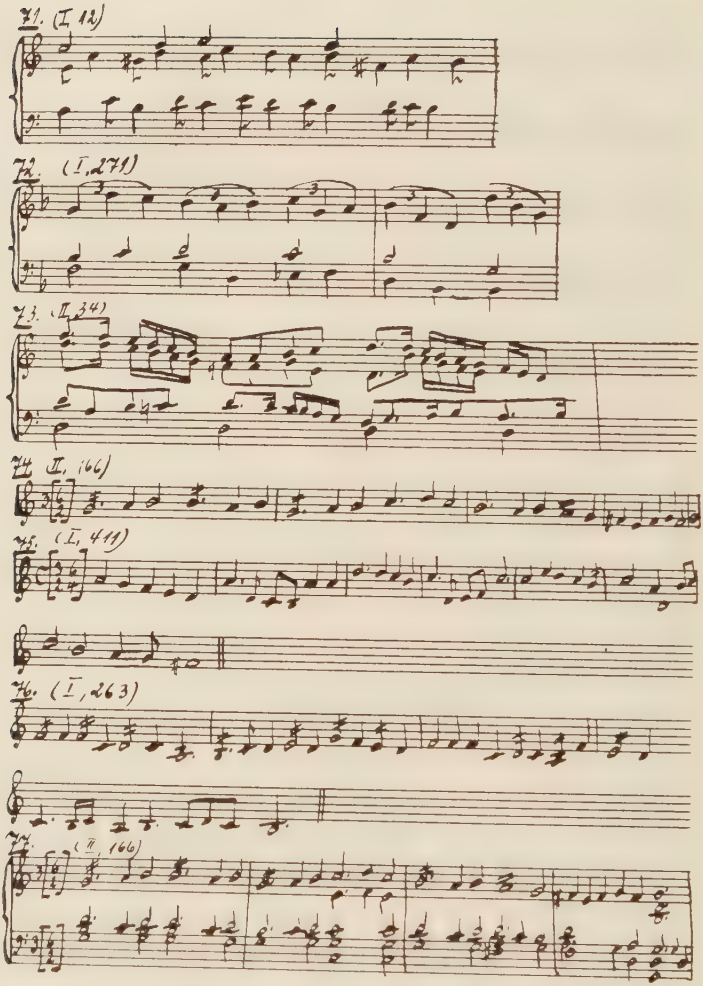

25. Bülle (II, 64)
26. (I, 135)
37. (I, 430)
38. (I, 166)
39. (I, 191)
40. (I, 50)
41. (I, 434)
42. (I, 427)

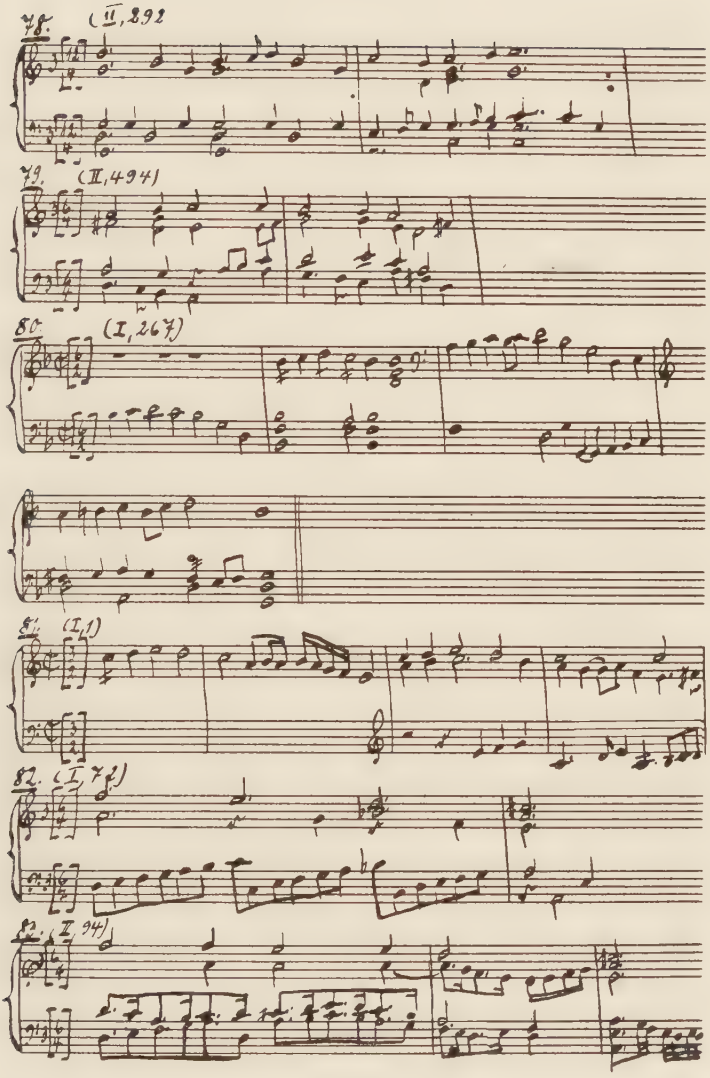

43. (II, 142)
44. (I, 270)
45. (I, 168)
46. (I, 147)
47. (II, 198)
48. (I, 435)
49. (I, 429)

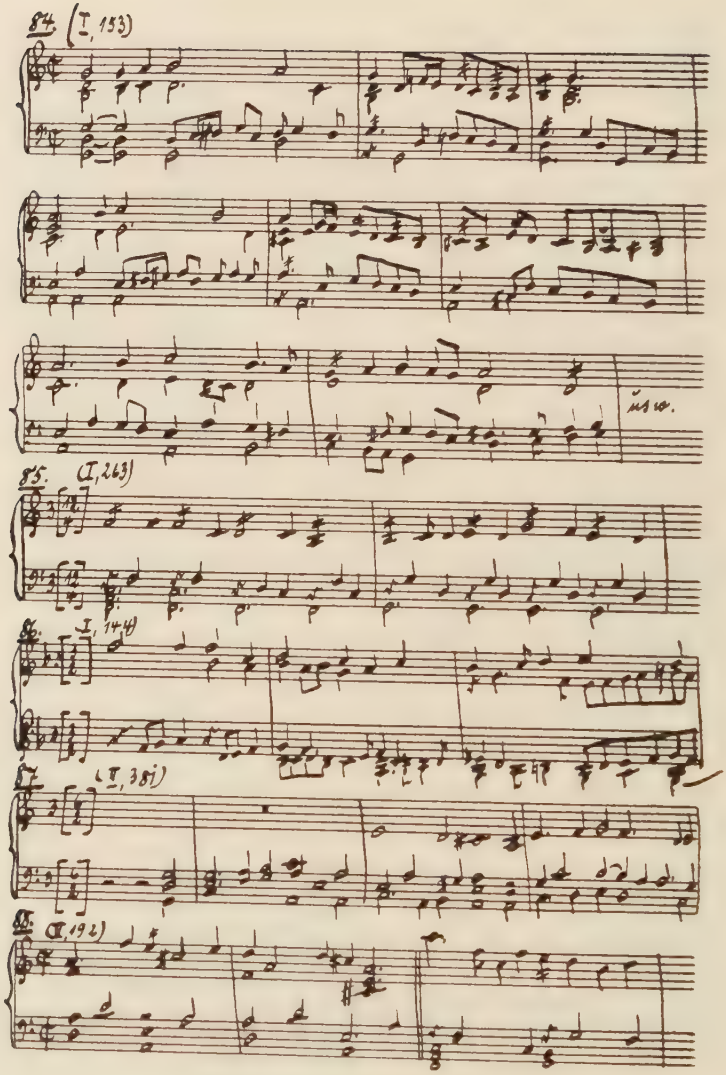

50. (I, 265)
51. (I, 266)
52. (I, 265)
53. (I, 261)
54. (I, 261)
55. (II, 168)
56. (II, 3)

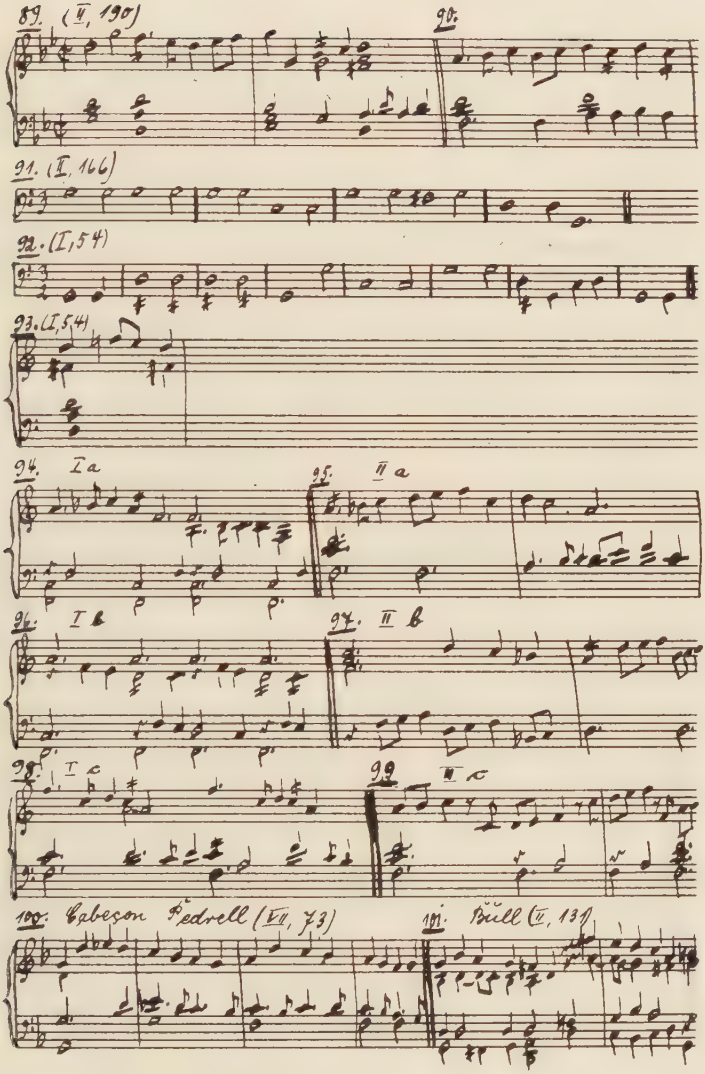

57. (I, 253)
58. (I, 49)
59. (II, 137)
60. (I, 432)
61. (I, 49)
62. (I 168)
63. (I, 432)

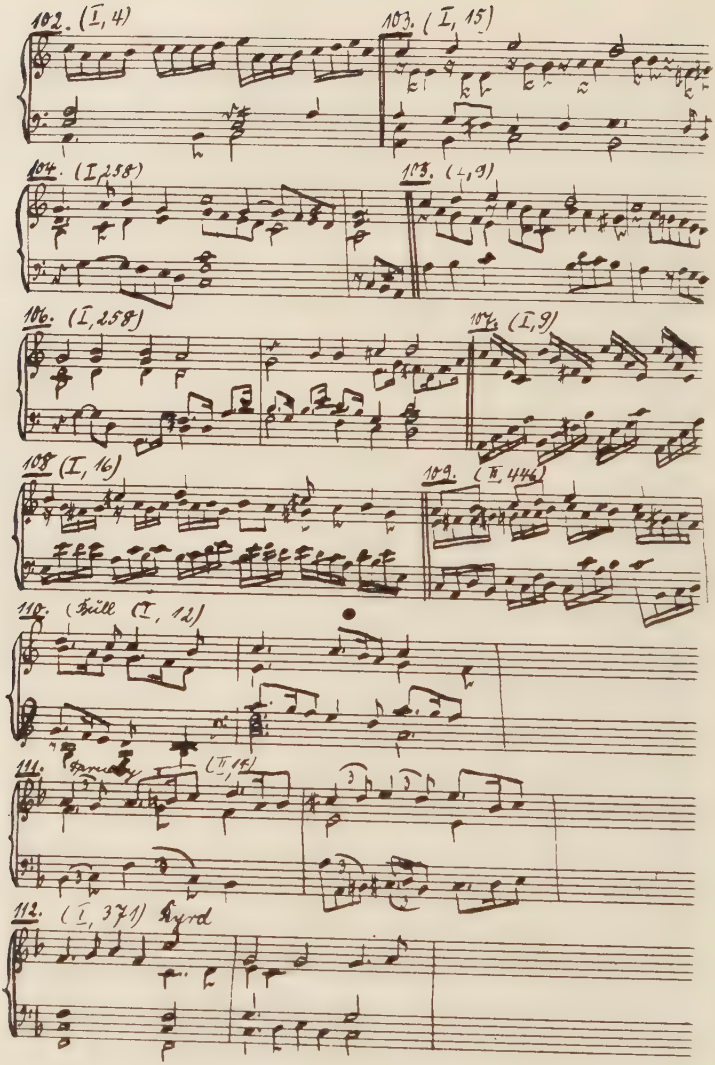

64. (II, 144)
65. (I, 10)
66. (I, 196)
67. (I, 10)
68. (I, 258)
69. (I, 143)
70. (I, 135)

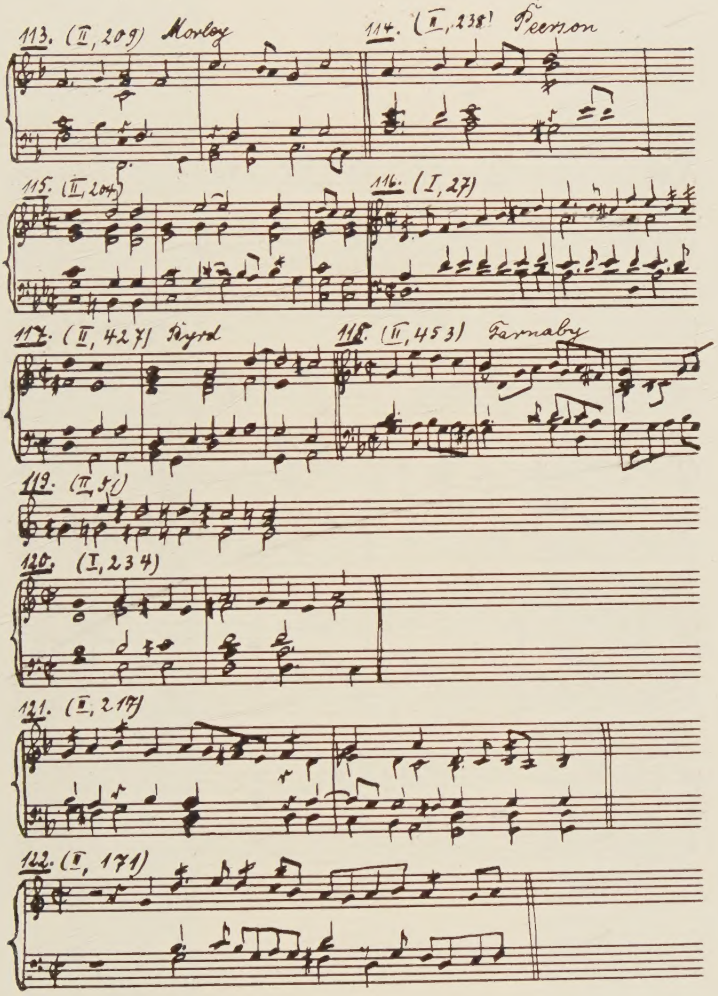

71. (I, 12)
72. (I, 271)
73. (II, 34)
74. (II, 166)
75. (I, 411)
76. (I, 263)
77. (II, 166)

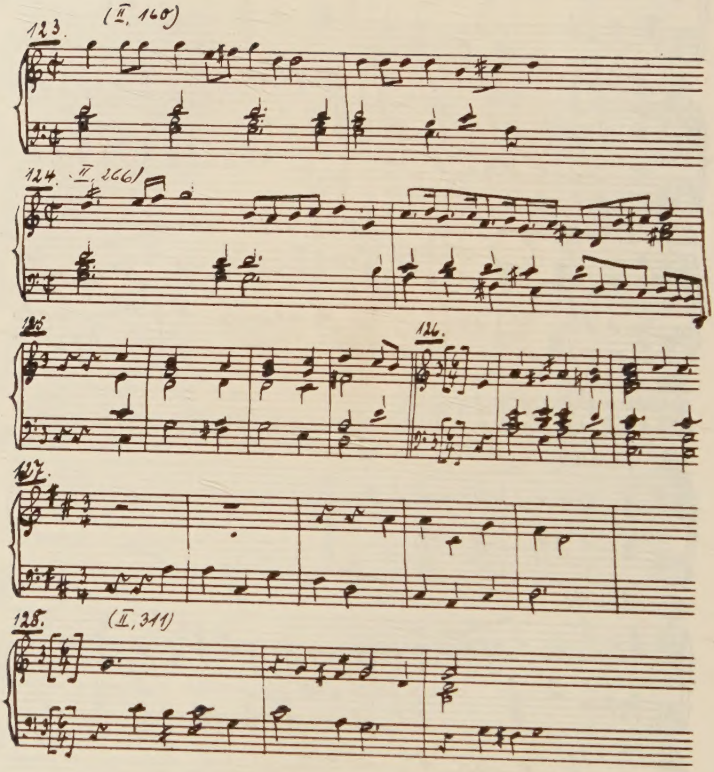

78.
(II, 292
79.
(II, 494)
80.
(I, 267)
81.
(I, 1)
82.
(I, 74)
83.
I, 94)


84. (I, 153)
85. (I, 263)
(I, 144)
(I, 381)
(II, 192)


89. (II, 190)
90.
91. (I, 166)
92. (I, 54)
93. (I, 54)
94. I a
95. II a
96. I b
97. II b
98. I c
99. II c
100. Cabeçon Pedrell (VII, 73)
101. Bull (II, 137)


102. (I, 4)
103. (I, 15)
104. (I, 258)
105. (I, 9)
106. (I, 258)
107. (I, 9)
108. (I, 16)
109. (II, 446)
110. (Bull (I, 12)
111. (II, 14)
112. (I, 371) Byrd


113. (II, 209) Morley
114. (II, 238) Peerson
115. (II, 204)
116. (I, 27)
117. (II, 427) Byrd
118. (II, 453) Farnaby
119. (II, 51)
120. (I, 234)
121. (II, 217)
122. (I, 171)


123.
(II, 160)
124. (II, 266)
125.
126.
127.
128.
(II, 311)